Wassily Kandinsky

Sanatta ruhsallık üzerine



SANATTA RUHSALLIK ÜZERİNE

Wassily Kandinsky

Altıkırkbeş Yayın

Beşiktaş/çArşı

2010



ALTIKIRKBEŞ YAYIN
KASIM 2010
Yayın Yönetmeni
Kaan Çaydamlı
Editör
Şenol Erdoğan
Kapak Tasarımı
Erol Egemen
ALTIKIRKBEŞ YAYIN

ALTIKIRKBEŞ YAYIN
bir Kaybedenler Kulübü tribidir.
Barbaros blv Marmara apt no68/10 beşiktaş
Tel-Fax: (0–212) 2722168 - 2729725
www.altikirkbes.wordpress.com
altikirkbespublishing@gmail.com

Kitapdaki desenler Kandinskynin ilk basım için yaptığı ağaç baskıların tıpkı basımıdır.

Önsöz

Wassily Kandinsky 4 Aralık 1866da Moskovada, varlıklı ve aristokrat bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Babası başarılı bir çay tüccarıydı ve servetiyle uzun eğitim hayatı boyunca Wassilyyi destekledi. Rus Ortodoksluğuyla yetiştirilmiş olan Kandinsky, kısa bir gençlik dönemi dışında tüm hayatı boyunca bu inanca bağlı kaldı. Akademik başarılarla göze çarpan normal bir çocukluk geçirdi. Eğitim hayatı ailesinin 1871de taşındığı Kırım Odesada başladı. Sık sık Moskovayı ziyaret eden Kandinsky, 1886da politik ekonomi ve hukuk eğitimi almak üzere oraya yerleşti. 1892deki mezuniyetinden bir yıl sonra Moskova Üniversitesine hukuk okutmanı olarak atandı. Tüm belirtiler parlak bir akademik kariyere işaret ediyordu, ancak 1896da, otuz yaşındaki Kandinsky, Estonya Dorpat Üniversitesindeki profesörlük görevini geri çevirip resim eğitimi almak üzere Münihe gitti.

Tüm zamanını sanata ayırmaya yönelik bu karar aslında yavaş yavaş gelişmişti. Çocukken hem piyano hem de viyolonsel çalmış olan Kandinskyyi resim ve müzik her zaman büyülemişti. Daha on üç on dört yaşlarındayken ilk yağlıboya takımını almak için para biriktirmişti. Otobiyografisi, bu duyarlı ve gözlemci gencin çevresini kuşatan doğa ve renklere karşı yoğun ilgisini gözler önüne sermektedir. Geleneksel Rus ikonalarından Rembrandtın yağlıboya tablolarına ve Wagnerin *Lohengrin'* ine, geniş bir yelpazeye yayılan sanat ve müzik eserleri onda derin izler bırakmıştı. 1895teki bir Moskova sergisi Kan-dinskyye Fransız İzlenimcilerini tanıttı; Monetnin Saman Yığınlarının onda uyandırdığı duygular, Kandinskyyi bekleyen kaderi önceden haber veriyor gibiydi: “Resmin kendisinin ön plana çıktığı hissine kapılmıştım. Bu yönde ilerlemek mümkün mü diye düşünüyordum.” Sonraki yıl Almanyaya taşındı ve sanat eğitimine başladı.

Yüzyıl sonuna doğru Münih, tam Kandinskynin ruh haline ve ihtiyaçlarına göreydi. Avrupanın ciddi sanat eğitimi verilen önemli merkezlerinden biri olmanın yanı sıra Almanyadaki en etkin deneysel merkezlerden biri olarak haklı bir şöhrete sahipti. 1892deki Münih

Uzaklaşması, genç sanatçıların, akademinin egemenliğindeki organizasyon ve sergilerden ayrılma yolundaki ilk adımları oldu. 1890ların sonunda Münih sanat ortamına (Jugend isimli yerel bir dergiyle bağlantılı bir şekilde) Jugendstil denilen Alman usulü art nouveau hâkimdi. Bu tarzın sadelik, soyutlama ve güzellik anlayışı; primitif sanat, ortaçağ sanatı ve doğu usulleri üzerine incelemeleri ve sanatı mekanikleşmiş endüstriyel dünyadan kurtarma amacı, Rus ressamı hayli çekmiş ve etkilemişti. Böylece Kandinsky, bir yandan ihtiyacı olan geleneksel eğitimi alırken Münih avangard sanat çevrelerine de katıldı.

Almanyaya gidişinden kısa bir süre sonra ressam Anton Azbénin yanında çalışmaya başladı. İki yıl sonra Kraliyet Akademisine kayıt oldu ve Arnold Böcklin tarzında alegorik bir ressam olan Franz von Stuckün sınıfına katıldı. Ama ilerici sanatçılardan oluşan çevre okuldaki çalışmalardan daha etkili oldu ve akademide biraz başarı kazanmış olan Kandinsky, 1901 yılında Phalanx adlı yeni bir sanat grubu kurmak üzere oradan ayrıldı. Grup, yeni eğilimlere imkân sağlıyor, genç sanatçılara eserlerini sergileme fırsatı veriyordu. Phalanx 1902de Kan-dinskynin de ders verdiği bir resim okulu açtı. Okul bir sene sonra kapanmış, birlik de 1904te kendisini feshetmiş olsa da bu girişimler Kandinskyye bağımsız sanat eğitim ve üretimi için temel kazandırdı. Phalanxın ünü, Kandinskynin eserinin 1902deki Berlin Uzaklaşmasında sergilenmesini ve uluslararası ilgi çekmesini sağladı, böylece sanatçı 1904te Paristeki Salon dAutomneda düzenlenen bir sergiye de katılma fırsatı buldu.

Kandinskynin bu ilk dönem eserleri, zamanlarına göre başarılı olmakla birlikte çok önemli parçalar değillerdi ve parlak renklerin ve masal öğelerinin yaratıcı bir şekilde kullanılması gibi, sanatçının sonraki resimlerinde iyice öne çıkan bazı özelliklerinden dolayı dikkat çekiyorlardı. 1900lerin başlarında Kandinsky hâlâ Münih sanat dünyasına hâkim olan Jugendstilin ve lirik natüralizmin etkisi altındaydı. Kendi eşsiz üslubunu ancak uzun bir yolculuk döneminden sonra oluşturabilecekti.

Rus ressam Avrupanın diğer yerlerini tanımak ve Batı sanatını yakından incelemek üzere yabancı ülkelere yolculuklar yaptı. 1903 ve 1908 yılları arasında Almanya, İtalya, Hollanda, Tunus ve Fransanın bazı bölgelerini

ziyaret etti. 1906yla 1907 arasındaki bir yıllık dönemde Parise yerleşen Kandinsky, Fovistlerin ilk sergilerinin çoğunu izledi. İnanılmaz etkilenmişti. Bu resimlerde rengin serbest bırakıldığını görmüştü ve sonraki birkaç yılda bu özgürleşmeyi sindirip sanatına kattı.

Yolculuk yılları Kandinsky için inceleme ve çalışma zamanlarıydı. Ancak sanatçının atılımı, 1908de, Münihe geri dönüp Bavyeranın dağlık Murnau bölgesinde vakit geçirmeye başladığında gerçekleşti. Fovist renk anlayışının onda bıraktığı etkiyi, Rus mirasına bağlanabilecek primitiflik ve doğrudanlıkla birleştirerek, en önemli dışavurumcu peyzajlarını üretmeye başladı. Tanıdık çevrelere dönmek organizasyon güdülerini yeniden harekete geçirmişti. 1909 yılında Kandinsky, Münih Uzaklaşmasına karşı gerçekleştirilen ve Neue Kunstler Vereinigung [Yeni Sanatçılar Birliği] ya da NKV diye adlandırılan oluşumun ortaya çıkmasıyla sonuçlanan isyanın başındaydı.

Alexei von Jawlensky, Alfred Kubin, Gabriele Münter ve sonraki dönemde Franz Marc gibi üyeleri bulunan NKV, Jugendstille dışavurumcu Fovizmi birleştiren bir tarzda ürün veren Münih avangardını temsil ediyordu. Başlangıçta Kandinsky, böyle bir grupta olmaktan rahattı ve diğerleri gibi o da genç sanatçılara eserlerini sergileme fırsatı verilmesini istiyordu. Ancak düşünceleri ilerleyip geliştikçe, Kandinskynin, soyutlamaya yönelmesini benimsemeyen NKV sanatçılarıyla arasındaki sürtüşmeler arttı. Birlikten bir jürinin Kandinskynin bir resmini Aralık 1911deki sergiye dâhil etmemesi üzerine, sanatçı NKVden ayrıldı ve Franz Marcla birlikte Der Blaue Reiteri [Mavi Süvari] kurdu.

Yirminci yüzyıl sanatının en ufuk açıcı gruplarından biri olan Der Blaue Reiter (grup, Kandinskynin 1903te yaptığı bir resmin adını taşımaktadır), nerede ve ne zaman çıktığını bir yana bırakıp iyi sanatı öne çıkarmayı amaçlıyordu. Üyelerinin zorla bir tarza uymalarını değil, yalnızca iç benliklerini ifade etmelerini istiyordu. Kandinsky: “Yalnızca gerçek sanatçılara değer veririm. Onlar, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, içsel yaşamlarını tümüyle özgün bir biçimde ifade eder, yalnızca bu amaca ulaşmak için çalışırlar,” demektedir. Sanatta ruhsal bir gerçeklik arayışı, grubun desteklediği ve meydana getirdiği geniş bir yelpazedeki gerçekçi-

olmayan sanat eserleriyle birlikte Der Blaue Reiterin uluslararası faaliyet alanına ve etkiye sahip olmasına yol açtı.

Der Blaue Reiter, üyelerinin sergilerinin yanı sıra Arp, Braque, Derain, Kirchner, Klee, Nolde ve Picasso gibi Münihli olmayan sanatçıların da eserlerinin yer aldığı sergiler düzenlenmesiyle de önem kazandı. 1912de Der Blaue Reiter Almanachın yayımlanmasıyla birliğin itibarı daha da arttı. Kandinsky ve Marc tarafından hazırlanan ve aslen 1910da derlenmiş olan almanak, 1911de NKVden ayrılmaya neden olmuş olan düşünce ve ilkeleri bir araya getiriyor ve grubun farklı sanat eğilimlerine ve tarzlarına açık olduğunu gösteriyordu. Almanakta, halk sanatı, primitif sanat, çocuk eskizleri, Asya ve Afrikadan çalışmalar, Ortaçağ resimleri ve heykellerin yanı sıra Schönberg, Webern ve Berg gibi önemli bestecilerin müzikle ilgili makaleleri ve Kandinskynin Der Gelbe Klang [Sarı Ses] adlı oyununu da içeren piyesler yer alıyordu.

Kandinsky, almanağın hazırlandığı sırada yazdığı ve 1911in sonuna doğru basılan Über das Geistige in der Kunst [Sanatta Ruhsallık Üzerine] adlı muazzam eserinde düşüncelerini açıkça ve özgürce ortaya koydu. Modern sanatı büyük ölçüde etkileyen yeni ilkelerin yayılmasında ve kabul edilmesinde bu kitabın ayrı bir önemi olmuştur. Über das Geistige in der Kunstla Kandinsky, sonraki dört sene boyunca tuvalde ulaşmaya çalışacağı amacı, yani sanatın nesnel dünyadan ayrılması fikrini ve yalnızca sanatçının “içsel ihtiyacına” dayalı yeni bir meseleyi kâğıt üstünde beyan ediyordu.

Bu fikir, yetişkinlik yılları boyunca sanatçının aklına takılan düşüncelerin bir sonucuydu. Müzikle resim arasındaki ilişkiye daima hayranlık duymuş olan Kandinsky, müziğin verdiği doğadan bağımsızlık hissini resme de kazandırmak arzusundaydı. Nesnenin maddeden arındırılmasıyla ilk kez Monetnin Saman Yığınlarında karşılaşmıştı ve bu süreç, Neo-izlenimciler, Sembolistler, Fovistler ve Kübistlerle ilişkiye geçtiği Münih yılları ve sonraki seyahatleri boyunca zihnini meşgul etmişti. 1910da, doğa temsillerine ilişkin son kalıntılardan da (kuramsal olarak) kurtularak, sanatın meselesine dair yeni bir tanım ortaya koydu. Bu sırada soyut resimler yapanlar vardı, ama hiçbiri yaptıklarının tam anlamını idrak edebilmiş gibi değildi. Über das Geistige in der Kunstun nesnel-olmayan

sanat kuramına ilişkin tutarlı ve derin felsefi incelemeleri, etkisi bugün bile hissedilen bir devrime yol açmış ve yazarına, modern sanatın kurucularından biri olarak, dünya çapında ün kazandırmıştır.

Kitabın ilgi çekici başka özellikleri de var. “Resim Üzerine” adlı ikinci bölüm, renklerin psikolojik etkileri üzerine, Kandinskynin doğadan ayrı evrensel bir iletişim aracı arayışını yansıtan gözlemler içerir ve renk algısı ve duyumlar üzerinde durmaktadır. Sanatçının o sırada resimlerinde ulaşmaya çalıştığı amaç da buydu. 1910la 1912 arasındaki dönemde Kandinsky doğal konulardan ayrılıp soyutlama sürecinin son adımlarını attı ve böylece 1913-1914te görece formsuz ve renk merkezli başyapıtlarını meydana getirdi.

Kitabın “Genel Estetik Üzerine” adlı ilk bölümü, Kandinskynin ruhsal devrime ilişkin ve çoğu teosofi terimleriyle ifade edilmiş mistik görüşlerini içeriyor. Bu öğretiler akademisyenlerin eleştiri ve tartışmalarına konu olmuştur, ancak söz konusu bölümün Kandinskynin sanatının sonraki gelişimiyle ilişkisi genellikle göz ardı edilmiştir. Kandinskynin tartışmaları, geometrik formlara -özellikle üçgen daire ve piramite- odaklanmaktadır, bu da sanki 1920 ve 1930lardaki eserlerinde formun renk üstündeki egemenliğinin artacağının habercisidir. Bu olgun geometrik tarz, Sanatta Ruhsallık Üzerinenin son paragrafıyla sanki önceden duyurulmaktadır: “. . . mantıklı ve bilinçli kompozisyon çağına, ressamın, eserinin yapısal olduğunu söylemekten gurur duyacağı bir döneme hızla yaklaştığımızı belirtmek isterim.”

Über das Geistige in der Kunst hem bir sanatçı olarak Kandinskynin kişisel gelişiminin kavranması, hem de yirminci yüzyılın başında sanatta meydana gelen kritik değişimlerin anlaşılması açısından çok önemli bir eser. Bu kitap, Der Blaue Reiterin etkinlikleri ve grubun almanağının yayımlanması, Kandinskyyi önemli bir sanat devriminin merkezine yerleştirmiştir.

Sonraki yıllarda yaptıkları 1910–1914 arasındaki yaratıcılık patlamasıyla boy ölçüşememiş olsa da, Kandinsky yaşamının sonuna dek etkin ve önemli bir sanatçı olmuştur. 1914te Rusyaya döndü ve 1917den sonra, yeni

hükümete bağlı çeşitli idari görevlerde bulundu ve sonunda Moskova Üniversitesinde profesör oldu. 1921de, Rus Sanat Akademisinin kuruluşuna katkıda bulundu. Ama Sovyet yönetiminin ilk yıllarındaki liberalizm ortadan kalktı ve Kandinsky 1922de Bauhausa katılmak üzere oradan ayrıldı. 1923–1928 arasındaki zirve yıllarında Bauhausun başlıca figürlerdendi ve Naziler 1933te Bauhausu kapatana dek orada kaldı. Daha sonra Parise taşındı ve 13 Aralık 1944teki ölümüne dek orada yaşadı ve çalıştı.

Über das Geistige in der Kunst, pek çok Avrupa diline, hatta Japoncaya bile çevrilmiştir. Fakat Michael T. H. Sadlerın hazırladığı bu baskı, yazarla çevirmen arasındaki yakın ilişkiden dolayı özel bir konuma sahip. Ünlü bir İngiliz yayıncı ve yazar olan Sadler, Kandinskynin arkadaşı ve ilk hayranlarından biriydi. Kendisi sanatçıyı 1912de Murnauda ziyaret etmiştir. Sadler aynı zamanda Kandinskynin eserlerini toplayan ilk İngiliz koleksiyoncudur ve (başarısızlıkla sonuçlanmış olsa da) Londrada bir Blaue Reiter sergisi düzenlemeye çalışmıştır. İki adam arasındaki yazışmalar yirmi seneyi aşkın süre devam etmiştir.

Bu kitap, Über das Geistige in der Kunstun, İngilizcedeki The Art of Spiritual Harmony [Ruhsal Armoni Sanatı] başlıklı ilk baskısından (1914) hazırlanmıştır.

richard stratton

İngilizceye Çevirenin Önsözü

Düşünce ve amaçlarını açık ve ölçülü bir biçimde anlatabilen sanatçılara pek rastlanmaz. Bazıları bu tür bir yeteneğin gerçek sanatçı açısından bir kusur olduğunu, sanatçının kendisini çizgi ve renkle ifade etmesi ve izleyicilerin anlamalarına yardımcı olmayıp, onları kendi başlarına bırakması gerektiğini söyler. Bu düşünce, “sanat için sanat” diye haykırılan devirden, tuhaf tavırların ve çarpık yaşantıların sanatçı olmaya özenenler için yetenekten daha fazla önem taşıdığı, herkesin kendi dışındakileri burjuva olarak gördüğü günlerden bir kalıntıdır.

Son birkaç yıl, makul olmanın orta sınıfa özgü olduğuna ya da sanatçıyla dış dünya arasında pek az kişinin geçebildiği uçurumlar bulunduğuna dair köhne fikirleri yok ederek, bu saçmalığı bir derece ortadan kaldırmıştır. Çağdaş sanatçılar, toplumsal görevlerini fark etmeye başlıyorlar. Onlar, dünyanın ruhsal öğretmenleri ve öğretilerinin önem taşıması için anlaşılabilir olmaları gerekiyor. Bu nedenle, sanatçıyla halkı bir araya getirmeye ve halkın, sanatçının ideallerini anlamasını sağlamaya yönelik her girişim heyecanla karşılanmalıdır; Kandinskynin bu kitabı da işte böyle bir girişim.

Yazar, Münihteki yeni sanat hareketinin önderlerinden biri. Üyesi olduğu grupta, ressamlar, şairler, müzisyenler, oyun yazarları ve eleştirmenler bulunuyor. Tümü, aynı amaç uğruna, yani doğanın ve insanlığın ruhunun ya da Kandinskynin dediği gibi iç sesin ifade edilmesi için çalışıyorlar.

Bu kuramsal kitabının kusuru, ya da daha doğrusu saldırılara neden olan özelliği, belki de, laf kalabalığına olan eğilimdir. Felsefe, hele de Alman bir yazarın kaleminden çıkıyorsa, belirsiz ve tumturaklı bir dile bürünmeye pek yatkındır. Kısmen bu nedenden kısmen de yetersizlikten dolayı, Kandinskynin sanatının felsefi temelleri üzerine bir şeyler yazmaya kalkışmadım. Muhtemelen bazıları için kitabın asıl ilginç yönü bu olacak; ama yazarın fikirlerini okurun yargısına bırakmak, en yetkin eleştiriden bile daha yararlıdır.

Bir kitabın tartışma uyandırma gücü, çoğu zaman değerinin en iyi kanıtıdır ve kendi deneyimlerim, hiçbir aracı olmaksızın doğrudan yazarından gelen yeni fikirlerin en meydan okuyucu ve aydınlatıcı fikirler olduğu yönündedir.

Bu giriş yazısıyla üstlenilen görev, mütevazı fakat gerekli bir görevdir. İngiltere, tarihi boyunca yeni bir kuramla aniden karşılaştığında karşılaştığı şeye pek az saygı göstermiştir. İster politikada, ister din ya da sanatta, her inancın tarihsel bir temele sahip olmasını istenir, böyle bir temel mevcut değilse hoşgörüyle gülümsenir, ancak ciddi bir şekilde ilgilenilmez. Kanımca, Kandinskynin sanatı bundan zarar görmesine izin vermemek gerek. Onun içtenliğine ve fikirlerinin geleceğine olan kişisel inancımı dile getirmemin pek yararı olmayacaktır. Fakat Kandinskynin fikirlerinin, ciddi sanat diye adlandırdığımız şey açısından mantıklı bir gelişim olduğu ve kendisinin, tuhaf inançlarla geçici ün peşinde koşan bir maceracı olmadığı gösterilebilirse, en azından bazı insanların onun sanatına gereken saygıyı gösterme ve içlerinden birkaçının da onu hak ettiği gibi sevme şansı olacaktır.

Belirsiz ve çoğunlukla suistimal edilen bir terim olan Post-izlenimcilik, bugünlerde pek sık rastlanan bir sözcük oldu. Hareketin isminin önderlerinin adlarından daha fazla biliniyor olması, İngiltereye büyük bir hızla girmiş olmasından kaynaklanan üzücü bir talihsizlik. İzlenimcilikten pek az haberdar halk, iki yıl gibi kısa bir sürede, Manetden genç Kübistlere çok sayıda sanatçıyı karşısında buluverdi. Sonuç haliyle tam bir karmaşa olmuştur. En yeni ifadesi Post-izlenimcilik olan gelenek, Avrupa sanatında devirler boyu tek tük ve son zamanlara dek göz ardı edilen ressamlar tarafından canlı tutuldu. Bizans geleneği adı verilen dönemden ya da müthiş bir çıkış yapan Giotto ve okulundan beri, “Sembolist” ideal sanatta “Natüralist” ideale baskın gelememişti. Primitif İtalyanlar, onların öncüleri olan Primitif Yunanlılar ve onların da öncüleri olan Mısırlılar, dış gerçeklikten çok iç duyguyu ifade etmeye çalışmışlardı.

Bu ideal, dış gerçekliğin ifadesiyle uğraşan Yunan ve Roma sanatından esinlenen Rönesansın getirdiği natüralist uyanışla birlikte gözden kaybolmaya başladı. Michelangelonun çok yönlü dehası “Sembolist”

geleneği canlı tutmuş olsa da, “Sembolist” adını tam anlamıyla hak eden, El Greconun eserleridir. Goyanın da, Daumier ve Manetdeki İspanyol etkinin de kaynağı El Grecodur. Rembrandtın ve başta Brouwer olmak üzere çağdaşlarının da, Delacroix, Decamps ve Courbetnin eserlerine olan etkileriyle Fransız sanatına iz bırakmış oldukları düşünülürse, Cézanne ve Gauguine giden yol açıkça görülecektir.

“Sembolist Gelenek” sözü, sanatçı kuşakları arasındaki bilinçli bir yakınlığa ilişkin olarak kullanılmamaktadır. Kandinskynin dediği gibi: “Sanattaki ilişkiler, yalnızca dışsal forma dayalı değildir, anlam ortaklığına bağlıdır.” Dışsal form benzerliklerine bazen, hatta sıkça rastlanır. Oysa ruhsal ilişkileri değerlendirirken, yalnızca içsel anlam göz önüne alınmalıdır.

Elbette, pek çok kişi Primitif sanatta içsel bir anlam olmadığını iddia etmektedir; onların deyişiyle, “arkaik ifade” temsil yöntemlerinin pek bilinmemesinden ve yetersiz malzemeden kaynaklanmaktadır. Bu kişilerin bazıları Post-izlenimciliğin amansız düşmanlarındandır; zaten başka türlü olmaları da mümkün değildir. “Sanatın içten, fakat yetersiz ve eğitimsiz olduğu bir çağdan bir şeyler öğrenmeye çalışan resim, yüzyılların bilgi ve becerilerini bile bile reddetmiş olur,” derler. Primitif sanatın eğitim görmemiş natüralizmden ibaret olduğu varsayımını bertaraf etmek kolay olmayacaktır; ancak bu varsayım ortadan kalkmadıkça sembolist düşüncenin anlaşılması güçtür.

Durum, yeni hareket taraftarlarının, Neo-primitif bakış açısıyla çocuk algısı arasında kurdukları analoji nedeniyle daha da zor bir hal almaktadır. Ancak, içinde biraz olsun doğruluk barındırması analojinin masum olduğu anlamına gelmez. Çocuk dünyayı taze bir şekilde algılar ve tazelik yeni hareket açısından önemli bir unsurdur; ancak bunun ötesinde bir benzerlik yoktur, hiçbir sanatta da böyle bir benzerlik olmamalıdır. Teknik beceriksizliği taklit etmekle yalın bir algıya ulaşmak farklı şeylerdir. Yalınlık ya da algıyı derecelendirmek Post-izlenimciliğin esasıdır. Sanatçı gözlemler ve esas olanı seçer. Sonuç, mantıklı ve incelikli bir sentezdir. Böyle bir sentez basit, hatta kaba bir teknikle ifade edilebilir. Ama bu süreç, natüralist süreçten sonra gelir, onu önceleyemez. Çocuk doğrudan görür,

çünkü zihni çağrışımlarla dolmamış ve odaklanma gücü zayıflamamıştır. Çocuğun çizim tekniği olgunlaşmamıştır ve çiziminin normalden farklı olmasının nedeni beceri eksikliğidir.

İki örnek anlattıklarımı daha açık hale getirecek. Çocuk bir peyzaj çizer. Resminde, etrafındaki nesnelerden birkaçı bulunur. Bunlar ona önemli gelen nesnelerdir. Fakat nesneler arasında bir ilişki yoktur, bu kaba şekiller kâğıdın üstünde ayrı ayrı dururlar. Oysa Post-izlenimci, nesnelerini, manzaranın tüm duygusunu ifade edecek şekilde seçer. Seçim, ilk anda dikkat çekenleri değil bütünü oluşturan unsurları esas alır.

Bir de dinsel resim durumunu ele alalım.[1] Çocukların dinsel sahneleri resmetmeleri sık karşılaşılan bir durum değildir. Onların ilgisini çoğunlukla savaşlar ya da şatafatlı gösteriler çeker. Ancak dinsel resmin canlanmasının yeni hareketin belirgin bir unsuru olmasından, Bizanslıların neredeyse tamamen dinsel konuları resmetmelerinden ve on iki yaşındaki bir çocuğun bu tür çizimlerinden oluşan bir kitabın yakın zamanda yayımlanmasından hareketle, bu resimleri örnek olarak sunmayı tercih ediyorum. Daphne Allenin dinsel resimleri çocukluğun tılsımına sahip olmakla birlikte geleneksel güzellik anlayışının çocuksu yankılarından ibaret. Yeteneği olgunlaştığında, Allenın resimleri göz alıcı bir hal alacak. Böylesi bir resimle, örneğin Cimabuenin resimleri arasında daha büyük bir karşıtlık olamaz. Cimabuenin Madonnaları güzel kadınlar değil, iri, ağırbaşlı sembollerdir. Başları bükülmüştür, ifadelerinde evrensel bir sevecenlik vardır. Gauguinin “Bahçede Acı” adlı resmindeki İsa figürü, acı ve kederden bitkin düşmüştür. Bu sanatçıların eserlerinde hiçbir çocuğun göremeyeceği büyüklükte acılar vardır. Bu nedenle, Post-izlenimcilik ile çocuk sanatı arasında kurulan benzerliğin yanlış olduğunu ve eğitimli birinin bir çocuk gibi resim yapmasının imkânsız olduğunu tekrarlıyorum.[2]

Tüm bunlarla, “sembolist” ekolün “natüralist” ekolden daha yüce olduğunu söylemeye çalışmıyorum. Karşılaştırma değil, yalnızca bir ayrım yapıyorum. Amaçlarındaki farklılıklar tamamen anlaşıldığında, Primitifler yetersiz, Modernler de deli olmakla suçlanamayacaklar. Çünkü böyle bir suçlama, yanlış bir bakış açısından kaynaklanır. Karar, “natüralizm”e

ulaşmaktaki başarı ya da başarısızlığa değil, içsel anlamı ifade etmekteki başarı ya da başarısızlığa göre verilmelidir.

Yukarıda yer alan kısa tarihsel inceleme Cézanne ve Gauguinin adlarıyla sona erdi. Bu giriş yazısının amacı doğrultusunda, yani Kübistlerin ve Kandinskynin kökenlerini incelemek üzere, bu iki isim, “Sembolist” geleneğin modern anlatım biçiminin temsilcileri olarak ele alınabilir.

Aralarındaki fark hemen göze çarpmaz, oysa çok derindir. Resmettikleri şeyleri asıl ve içsel anlamı her ikisi için de geçici ve dışsal anlamlarından daha önemli olmuştur. Cézanne bir ağaçta, birkaç elmada, bir insan yüzünde, bir grup yıkanan insanda, fotoğrafın ya da izlenimci resmin gösterebileceğinden daha kalıcı bir şey görmüştür. Çağdaş bir eleştirmenin takdire değer bir biçimde ifade ettiği gibi, o bir ağacın “ağaçlığını” resmetmiştir. Fakat her eserinde tam bir Fransız gibi mimariyi düşünmektedir. Peyzaj çalışmaları, kaya ve tepelerin yapısına dair derin bir kavrayış içerir ve bu yapısal yanından ötürü sanatı aslında gerçeğe dayanmaktadır. Haklı olarak formun doğruluğunu içsel ihtiyaç uğruna feda etmekten çekinmemiş olsa da, sanatının malzemesi gerçek doğadan gelir.

Gauguin, Cézannedan daha görkemli ve ateşlidir, resimleri trajik ya da tutkulu şiirlerdir. Aynı zamanda, geleneksel formu içsel anlatıma feda etmektedir. Sanatı, ruhsal olana, doğal nesneler ya da kelimelerle ifade edilemeyecek olan o derin noktaya doğru durmadan ilerler. Temsili yöntemleri terk etmesi doğal ifade araçlarını bırakmasına yol açmamıştır; resimlerinde insan figürleri, ağaçlar ve hayvanlar bulunur. Fakat temsili reddetmeye Cézannedan daha yakın olduğu, takipçilerinden de anlaşılmaktadır.

Cézannedan hemen sonra gelen kuşak, yani Herbin, Vlaminck, Friesz, Marquet vs Kübizmin ilk belirtileri ortaya çıkana dek, Cézanneın tekniğini abartmak dışında pek bir şey yapmadılar. Bu belirtiler Herbinde açıkça görülür. Nesneler, yassı düzlemlerle kullanılmaya başlanmıştır. Yuvarlak bir vazo, uzaktan bir eğri oluşturacak şekilde birbirinin içine geçmiş bir dizi düzlemle temsil edilmiştir.

Kübizmin asıl atılımı, Cézannedan etkilenen ve ustanın doğayı yapısal bir biçimde işleyişini akılcı ve kusursuz bir şekilde uç noktaya taşıyan Picasso tarafından gerçekleştirilmiştir. Temsil ortadan kalkmıştır. Picasso ve Kübistler, doğal bir nesneden yola çıkarak, tuvalleri karmaşık ve çoğunlukla nefis, dengeli çizgi ve eğrilerle dolana dek, çizgiler oluşturur ve açılar tasarlarlar. Fakat resimlerine, düşüncelerinin hareket noktası olan doğal nesneleri anımsatacak isimler vermekte ısrar ederler.

Gauguinde durum farklıdır. Ressamın takipçileri - Pont Avende, Serusierde ve diğer yerlerde ders verdiği öğrencileri kastetmiyorum- eğilimi daha öteye taşımışlardır. Capcanlı ve umut dolu başlangıçları Kübizmle gelecek ve mizahtan yoksun bir uzlaşıma vardırdığından insan Derainin adını anmaya tereddüt edebilir. Fakat sentezci sembolizmin gelişimine, kendisinin tahta baskılar içeren ilk kitabından daha iyi bir örnek bulunamaz.[3] Geleneksel formu az da olsa koruyan bu eser insanı şaşırtıcı siyah beyaz kitleler, ani eğriler ve ani açılarla etkilemektedir.[4]

Doğal formun yavaş yavaş terk edilmesi sürecinde açı ekolü, yine Gauguinden gelen eğri ekolüne benzetilmektedir. Ekolün en bilinen temsilcisi Maurice Denisdir. Fakat kendisi duygusallığın esiri olmuş ve geride kalmıştır. Eğri konusunda Gauguini izlemiş olan en önemli Fransız sanatçı Matissetir. Almanyada, Münihteki Neue Künstlevereininungu [Yeni Sanatçılar Birliği] oluşturan bir grup genç adam, eğriler üzerine çalışmış ve doğal nesneleri akıcı, dekoratif birimlere dönüştürmüşlerdir.

Fakat ilerlemeci iki grup da, temsili bırakma konusunda Gauguini rehber almakla birlikte ruhsal anlamdan yoksun kalmışlardır. Amaçları gittikçe daha dekoratif bir hal almıştır ve basit bir form fikrini içten içe taşımaktadırlar. Gauguini inceleyen biri, eserlerinin güçlü ruhsal değerini fark eder. Gauguin bir vaiz ve psikologdur, geleneklere aykırılığı onu evrenselleştirir, uygarlıktan daha derine gittiği için de esastır. Takipçileri, bu önemli unsurlardan yoksundurlar. Kandinsky bu ihtiyacı karşılamıştır. Kendisi hem Gauguinin düşündüğünden daha ruhsal bir sanatın peşindedir, hem de temsilden tamamen vazgeçmiştir. Bu bakımdan, Post-İzlenimciliğin ruhsal ve teknik eğilimlerinin önemli bir kısmı onda bir araya gelir.

Kandinskynin sanatıyla ilgili en sık sorulan soru, “Ne yapmaya çalışıyor?”dur. Bu kitabın yanıt olacak bir şeyler sunması bekleniyor. Ama tam bir yanıt vermesi mümkün değil. Bu, kısmen Kandinskynin idealinin kelimelerle tam olarak ifade edilmesinin imkânsızlığından, kısmen de ressamın kendisi ifade etme ve eleştirilere yanıt verme endişesiyle gereğinden fazla açıklama yapmış olmasından kaynaklanıyor. Renkler ve renklerin izleyici üzerindeki etkileri üzerine analizleri, Kandinskynin sanatının asıl temeli değildir; öyle olsaydı, resimlerinin nasıl hislere yol açtığı bilimsel bir kılavuz yardımıyla kesin bir şekilde aktarılabilirdi. Oysa bu imkânsızdır.

Kandinsky müziği resmetmektedir. Yani o müzikle resim arasındaki duvarları yıkmış ve sanatsal duygu da dediğimiz saf duyguyu ifade etmeye çalışmıştır. İyi müziğe düşkün kimseler, Kandinskynin resimlerindeki, varlığı su götürmez ancak tanımlanması güç heyecanı yakalayacaklardır. Müziğin etkisi kelimelerle ifade edilemeyecek kadar inceliklidir. Kandinskynin resimleri için de geçerlidir bu. Kendi adıma konuşursam, onun bir resminin karşısında durmak, bana başka tür bir resimden daha yoğun ve daha ruhsal bir haz veriyor. Fakat haz veren şeyin ne olduğunu ifade edemiyorum. Galiba çizgi ve renkler, müzikteki armoni ve ritme benzer bir etkiye sahipler. Kimsenin inkâr edemeyeceği bir ruh hali ortaya çıkıyor. Pek çok kişi -şu an muhtemelen, insanların çoğu- renk-müziğini henüz algılayamıyorlar. Aynı şekilde, pek çok kişi –ya doğuştan ya da deneyimsizlikten dolayı- müziğe yatkın değil. Kandinskynin düşünceleri dünya çapında anlaşıldığında bile, onun melodisinden etkilenmeyen pek çok kişi çıkabilir. Kendimden bahsedecek olursam, Kandinskynin sanatıyla ilk karşılaştığımda içimde bir şey ona karşılık verdi. Temsile dair bir arayış yoktu, bir armoni vardı ve bu yeterliydi.

Renk-müziği elbette yeni bir fikir değil. Daha önce, ani parlamalar ve armoniler aracılığıyla, renkle kompozisyonlar yaratma girişimleri yapılmıştır.[5] Ayrıca müzik renkle yorumlanmıştır. Ama bildiğim kadarıyla daha önce, izleyici üzerinde temsili çağrışımlardan tamamen farklı bir etki bırakan ve müzikle ilişkili olmayan kompozisyonların resmedilmesi yönünde bir girişim yapılmamıştı. Kandinsky, renk kontrpuanı resmetme girişimlerinden bahsetmektedir. Ama o farklı bir konu, orada ruhsallığa dair

bir istek değil, bir sanatın diğerinden tamamen teknik yöntemler ödünç alması söz konusudur.

Temsili olmayan sanatın gerçek önderinin Picasso mu Kandinsky mi olduğuna dair farklı iddialar var. Aynı bu giriş yazısının görsel bir müzisyen olan Kandinskyyi öne çıkarması gibi, hayranları da Picassodan bahsediyorlar. İki ressamın yöntem ve düşünceleri o kadar farklı ki, aynı unvanı ikisine birden vermek mümkün değil. Kandinsky bu kitapta Kübizme ve Kübizmin kaçınılmaz zayıflığına ilişkin görüşlerini ifade ediyor; tarih de onu haklı çıkarmaktadır. Cézannedaki, yani varlığını maddenin kendisine borçlu yapısal bir sanattaki kökeni, Kübizmin saf duygudan yana olma iddiasını çürütmektedir. Duygular, katmanlardan ve karşıt güçlerden ibaret değillerdir. Gerçeklik bırakılırsa geometrik algı soyut matematik halini alır. Bence Picasso, gerçek bir şeyi -bir rakam, bir düğme, birkaç büyük harf- açısal yansıtımlardan oluşan bir aurayla birleştirmeye çalışırken, Futuristik bir yanılgıya düşüyor. Çatışma, niteliksel açıdan farklılaşan izlenimler arasında olmalı. Modern müzikte gerçek seslere yönelen yeni bir yaklaşım var. Çocuklar ağlıyor, köpekler havlıyor, tabaklar kırılıyor. Picasso, aynı amaca karşıt yönden yaklaşmaktadır. O sanki gerçekçilikten müziğe gitmeye çalışıyor. Bence, ikisi de zaman kaybı. Temsile başvurmaksızın ifade edebilme gücü, müziğin en yüce özelliğidir. Hiçbir resmin bu kadar kıymetli bir gücü olmamıştır. Kandinsky, resme o gücü vermeye, renkle ses arasında ve çizgiyle sesin ritmi arasında en azından bir analoji bulunduğunu göstermeye çalışıyor. Picasso, rengi oldukça az kullanıyor ve kendisini çatışan açılardan oluşan çizgi etkilerine hapsediyor. Amacı makul, ancak Kandinskynin amacından daha küçük ve sınırlı. Ancak gerçekçilikten tamamen vazgeçmeyip, değerini gerçeklikle bağından alan yapısal öğeler kullandığı ve aynı anda iki dünyanın da hakkını vermeye çalıştığı için, özgürleşmesi güç.

Yukarıda belirtildiği gibi Picasso Cézanneın, Kandinsky ise Gauguinin sanatını benzer bir biçimde geliştirdiğinden, iki ressam arasında ilginç bir benzerlik vardır. Picassonun başarılı mı başarısız mı olduğu, Cézanne ve Gauguin, (yani gerçekçi ile sembolist ya da dış dünyanın ressamıyla dini hislerin ressamı) ayrımına göre değerlendirilebilir. Cézanneın eserlerine ruhsal bir değer atfedilmedikçe, onun dinsel bir ressam olduğu (ve dinsel

ressamların Meryem resimleri yapmaları gerekmediği) kabul edilmedikçe, Gauguinle benzerliği anlaşılmadıkça, takipçisi Picasso, ruhsal armoni sanatının peygamberi olarak Kandinskynin yanına iliştirilemez.

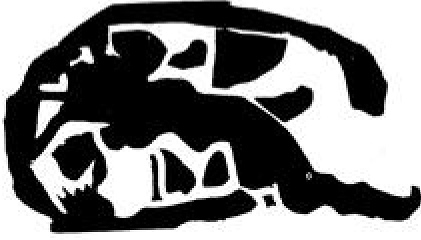
Kandinsky amacına ulaşır –o amacına henüz ulaşmadığını kabul eden ilk ressamdır- ve doğal forma ya da temsile başvurmadan, ses ve temponun dili gibi kendi başına anlaşılır bir renk ve çizgi dili bulabilirse, büyük bir yenilikçi ve özgür sanatın bir kahramanı olarak herkes tarafından selamlanacaktır. O güne dek, bunları ifade etmek, Kandinskynin eserinin sesini duyabilmiş olanlara düşer. Aksi takdirde o, kendine ait hızlı bir iletişim sistemi icat etmiş olmakla ve şifrenin anahtarına sahip olmayanların anlamadığı resimler yapmakla suçlanabilir. Aynı zamanda, Kandinskynin konumunun, Post-izlenimci eğilimlerin meşru ve neredeyse kaçınılmaz bir sonucu olduğunun anlaşılması da önemlidir. Bu giriş yazısının amacı da böyle bir anlayışın oluşmasına hizmet etmektir.

Michael T. H. Sadler

Sanatta Ruhsallık Üzerine

Elisabeth Tichejeffin anısına adanmıştır.

Genel Estetik Üzerine



Giriş

Her sanat eseri, çağının çocuğu ve çoğu zaman duygularımızın kaynağıdır. Bundan da anlaşıldığı gibi, uygarlığın her dönemi asla tekrarlanamayacak, kendine özgü bir sanat meydana getirir. Geçmişin sanat ilkelerini canlandırma çabaları en fazla ölü bir sanat doğurur. Eski Yunanlılar gibi yaşamamız ve hissetmemiz olanaksızdır. Aynı şekilde, heykelde Yunan yöntemlerini takip etmeye çalışanlar da yalnızca bir form benzerliği elde ederler, eserleri ruhsuz kalır. Böylesi bir taklidin maymunun yaptığı taklitten farkı yoktur. Dıştan bakıldığında maymun insanı andırabilir; burnunun ucunda bir kitap tutarak oturacak ve düşünceli bir ifadeyle sayfaları çevirecektir, oysa yaptıklarının onun için bir anlamı yoktur.

Oysa sanatta, temel bir gerçeğe dayanan, başka türlü bir dış görünüm benzerliği söz konusudur. İki ayrı dönemin ahlaki ve ruhsal atmosferine hâkim eğilimlerde, şevkle izlenen ideallerde ve hislerde benzerlikler olduğunda, önceki dönemde bu hislerin ifade edilmesine hizmet etmiş olan dışsal formlar yeniden canlanır. Bugün Primitiflere duyduğumuz yakınlık



ve onlarla kurduğumuz ruhsal ilişki bunun bir örneğidir. Bu sanatçılar da bizim gibi, eserlerinde yalnızca içsel hakikatleri ifade etmeye çalışmış, dışsal forma önem vermemişlerdir.

İçsel yaşantının bu çok önemli kıvılcımı bugün yalnızca bir kıvılcım. Materyalizm yıllarının ardından bugün yeni yeni uyanmakta olan zihinlerimiz, inançsızlığın, amaçsızlığın ve idealden yoksun olmanın umutsuzluğu içinde. Evrenin yaşamını kötü, yararsız bir oyuna çevirmiş olan materyalizm kâbusu henüz geçmiş değil, ruhu hâlâ pençesinde tutuyor. Uçsuz bucaksız karanlığın içinde yalnızca cılız bir ışık küçücük bir yıldız gibi parıldıyor. Fakat cılız ışık yalnızca bir sezgi ve ruh onu gördüğünde, ışık yalnızca bir düş mü, gerçek olan karanlık mı diye şüpheyle titriyor. Bu şüphe ve materyalist felsefenin süregiden zulmü ruhlarımızı Primitiflerden keskince ayırıyor. Tıpkı yıllar boyu gömülü kaldığı topraktan çıkarılan değerli bir vazonun çatlak çıkması gibi, ruhlarımız da dile geldiklerinde çatlak sesler çıkarıyorlar. Bu nedenle, şu anda içinde bulunduğumuz ve Primitiflerle geçici bir form benzerliği taşıyan evre yalnızca kısa süreli olabilir.

Bugünün sanat formlarıyla dününkiler arasındaki bu iki benzerliğin birbirlerine taban tabana zıt oldukları hemen anlaşılacaktır. Tamamen dışsal olan birincinin geleceği yoktur. İçsel olan ikincisi ise geleceğin tohumlarını içinde taşımaktadır. Ruhu uzun süre avcunda tutmuş olan materyalizm kötü bulunup bir kenara bırakılıyor, şimdi aklanmış ve çilesini doldurmuş ruh yeniden ortaya çıkıyor. Korku, neşe, keder gibi, önceki döneme özgü karışık duygular artık sanatçıyı cezbetmeyecek. Sanatçı, henüz adı bulunmamış daha ince duygularını uyandırmaya çalışacak. Kendisi karmaşık ve görece daha duyarlı bir yaşam sürecek, eserleri de hissetme yeteneğine sahip izleyicilere kelimelerle anlatılamayacak yüce duygular verecek.

Ancak günümüz izleyicisi böyle hislere pek kapılmıyor. İzleyicinin sanat eserinde aradığı şey, belirli bir amaca yönelik bir doğa taklidi (örneğin alışılmış anlamda bir portre), doğanın belirli bir geleneğe uygun şekilde resmedilmesi (izlenimci resim) ya da bir duygunun doğal formlarla ifade edilmesi (Stimmunga[6] sahip dediğimiz türden bir resim). Tüm bu resim türleri, gerçekten sanatsal olduklarında amaçlarını yerine getirir ve ruhu beslerler. Bu ifade, ilk örneğe uygundur uygun olmasına ya, üçüncü örneğe daha bir uygundur; zira üçüncü tür resimler bakanı kimi heyecana sürükler. Duyguların böyle uyuşması ya da zıt düşmesi yüzeysel veya değersiz olamaz; bir resmin Stimmungu, izleyicinin Stimmungunun derinleşmesine ya da arınmasına yol açabilir. Bu tür sanat eserleri en azından ruhu bayağılıktan korur, akort anahtarının çalgıyı coşturması gibi bunlar da ruhu coşturabilir. Ancak arınma ve ruhun duyduğu coşku tek taraflı kalır; sanatın etkileme olanaklarından tamamen yararlanılmamıştır.

Pek çok odaya bölünmüş bir bina düşünün. Bina küçük ya da büyük olabilir. Odaların tüm duvarları, sayıları belki binlere varan irili ufaklı resimlerle kaplı olsun. Resimler doğayı renklerle temsil etmektedirler. Gün ışığında ya da gölgede, suyun içindeki, su içen ya da çimende yatan hayvanlar, hemen yanında İsaya inanmayan bir ressamın elinden çıkma bir çarmıha gerilme sahnesi, çiçekler, oturan, ayakta duran ya da yürüyen çoğu çıplak insan figürleri, uzakta izlenimi versin diye ufaltılarak çizilmiş pek çok çıplak kadın, elmalar ve gümüş tabaklar, encümen üyesi bilmemkimin portresi, günbatımı, kırmızılı kadın, havalanmış ördek, leydi bilmemkimin

portresi, uçan kazlar, beyazlı kadın, üzerlerinde parlak sarı ışık benekleri bulunan buzağılar, Prens bilmemkimin portresi, yeşilli kadın… Tüm bunlar, ressamların ve resimlerin adlarını da içeren bir kitaba özenle konulmuş olsun. İnsanlar, ellerinde kitaplar, sayfaları çevire çevire ve isimleri okuya okuya duvardan duvara dolaşırlar. Sonra geldiklerinden ne daha zengin ne de daha yoksul halde oradan ayrılır ve hemen sanatla alakasız işlerine gömülüverirler. Neden gelmişlerdi? Her resimde koca bir yaşam gizli. Korkular, kuşkular, umutlar ve neşelerle dolu bir yaşam…

Bu yaşam neye hizmet etmektedir? Yetkin sanatçının vermek istediği mesaj ne? Schumann, "İnsanların karanlık kalplerine ışık götürmek… Sanatçının görevi budur," der, Tolstoy ise "Sanatçı her şeyi resmedebilen ve boyayabilen kişidir," demiştir.

Az önce bahsi geçen sergiyi göz önüne aldığımız takdirde, sanatçının etkinliğine dair bu iki tanımdan ikincisini seçmemiz gerekir. Farklı seviyede yetenek, hüner ve gayretle, kabaca ya da nefis bir şekilde resmedilmiş nesneler bir tuval üzerinde bir araya toplanır. Sanatın görevi bütünün armonisini kurmaktır. Uzmanlar, (ip cambazını hayretle izler gibi) "yeteneğe" hayran olur, (kıymalı böreğin tadına bakar gibi) "resmin vasıflarının" tadını çıkarırlar. Oysa ruhlar aç gelir aç giderler.

Bu bayağı sürü, odaları gezinip resimlerin "hoş" ya da "harikulade" olduğunu söyleyip durur. Konuşabilecek olanlar tek laf etmemiş, dinleyebilecek olanlar tek laf işitmemiştir. Sanatın bu durumuna "sanat için sanat" adı verilir. Renklerin yaşamının ve içsel anlamın böylesine ihmal edilmesine, sanatsal gücün bu şekilde boşa harcanmasına "sanat için sanat" denir.

Sanatçı hünerine, görme kudretine ve deneyimine karşılık elle tutulur bir ödül arayışı içindedir. Kibrini ve hırsını tatmin etmek sanatçının amacı haline gelmiştir. Sanatçılar arasında işbirliği yerine itişip kakışma vardır. Aşırı rekabetten ve fazla üretimden yakınılır. Nefret, partizanlık, kamplar, kıskançlık ve entrika, bu amaçsız ve materyalist sanatın doğal sonuçlarıdır. [7]

İzleyiciler, kendilerinden daha yüksek ideallere sahip olan ve amaçsız bir sanata yanaşmayan sanatçılara sırt çevirirler.

Duygudaşlık, izleyicinin sanatçının bakış açısını kavrayacak şekilde yetiştirilmesidir. Biraz önce sanatın çağının çocuğu olduğunu söyledik. Böyle bir sanat yalnızca ortamın mevcut sanat havasını besler. Yalnızca çağının çocuğu olan, geleceğe yönelik güç taşımayan, geleceğin yaratıcılarından olamayan sanat, kısır bir sanattır. Fanidir ve kendisini besleyen atmosfer değiştiği an yok olur.

İnsanı daha çok aydınlatan diğer tür sanat ise, dönemine özgü hislerden kaynaklanmakla birlikte onların yankısı ya da aynası olmaz, içinde geleceği yansıtan derin ve etkili bir güç barındırmaktadır.

Sanat ruhsal yaşantının en kuvvetli unsurlarından biridir ve ruhsal yaşantı, ileri ve yukarı doğru giden, karmaşık fakat ayırt edilmesi kolay ve belirgin bir harekettir. Hareket, deneyimin hareketidir. Farklı biçimler alabilir, fakat aslında aynı içsel düşünce ve amaca dayanmaktadır.

Daima yukarı ve ileri doğru gitme ihtiyacı, acı ve korkuyla karanlığa gizlenir. Bir safha aşıldığında ve şeytani taşlar yoldan temizlendiğinde, görünmez ve hain bir el yola yeni engeller saçar. Böylece yol, çoğu zaman kesilmiş ya da hepten kapanmış gibi gözükür. Sonra bizim gibi, ama görme kudretine de sahip biri çıkagelir ve bizi kurtarır.

O, yolu görür ve gösterir. Bazen gücünden kurtulmak ister, çünkü katlanması güç bir derttir bu. Ama yapamaz. Aşağılanan ve nefret duyulan bu adam, parçalara ayrılmış insanlığın ağır arabasını taşlar arasından yukarı ve ileri doğru sürükler.

Çoğu zaman, dünyadan göçtükten yıllar sonra, insanlar onun bedenini mermerde, demirde, bronzda ya da taşta, devasa boyutlarda yeniden yaratmaya çalışırlar. Sanki teni aşağı gören ve yalnızca ruh için yaşayan bu ulu şehitlerin, bu insanlık hizmetkârlarının hakiki değerleri bedensel varlıklarıymış gibi! Ama böyle bir anıtın dikilmesi, en azından artık pek çok kişinin şimdi onurlandırdıkları bu varlığın bir zamanlar yalnız başına durduğu noktaya eriştiğini gösterir.


S. Vitale'de Mozaik, Ravenna

Üçgenin Hareketi



Ruhun yaşamı, yatay çizgilerle eşit olmayan bölümlere ayrılmış, en dar bölümün en üstte yer aldığı büyük, dar açılı bir üçgen şekliyle temsil edilebilir. Bölüm çizgisi ne kadar aşağıdaysa, bölümün genişliği, derinliği ve alanı o kadar büyüktür.

Tüm üçgen yavaşça ve fark edilmesi güç bir biçimde ileri ve yukarı doğru hareket eder. Üçgenin tepesi bugün, ikinci bölüm ise yarındır. Bugün bu tepe tarafından kavranabilen ve üçgenin geri kalanı için anlaşılmaz gevezeliklerden ibaret olan şey, yarın ikinci bölümün duygu ve düşüncelerini belirleyecektir.

Üstteki bölümün tepesinde çoğu kez biri durur, yalnızdır, neşeli görünümünün altında derin bir hüzün gizlidir. En yakınındakiler bile onu anlamazlar. Öfkeyle onun şarlatan ya da deli olduğunu söylerler. Beethoven tüm yaşamı boyunca böyle yapayalnız kalmış ve aşağılanmıştır.[8] Üçgenin daha büyük olan kısmının, onun bir zamanlar yalnız başına durmuş olduğu noktaya ulaşması için daha kaç yıl geçmesi gerekir? Dikilen anıtlara ve heykellere rağmen, gerçekten de bu seviyeye ulaşabilmiş çok kişi var mı?[9]

Sanatçılara üçgenin her bölümünde rastlanır. Kendi bölümünün sınırlarının ötesini görebilenler, çevrelerinin gözünde kâhindirler ve dik kafalı topluluğun ilerlemesine yardımcı olurlar. Oysa insanlar, aslında kör

olanları, üçgenin hareketini değersiz nedenler yüzünden geciktirenleri izler, onların dehalarını alkışlar. Bölüm ne kadar büyükse (yani üçgende ne kadar aşağıdaysa), sanatçının sözlerini anlayanların sayısı o kadar fazladır. Her bölüm, bilinçli ya da çoğunlukla bilinçsiz bir şekilde, kendisine uygun ruhsal gıdanın peşindedir. Bu gıda sanatçı tarafından sunulmaktadır ve hemen alttaki bölüm, yarın ellerini şevkle bu gıdaya uzatacaktır.

Üçgen benzetmesi ruhsal yaşantının tüm yönlerini ifade etmek için yeterli değil. Örneğin burada, işlerin karanlık tarafından ya da dinmek bilmez sıkıntıdan eser yok. Bir düzeydeki ruhsal gıdanın daha yukarıdakileri beslemeye yettiği de olur. Ama bu gıda onlar için zehirdir. Birazı ruhlarını yavaşça aşağıdaki bölüme çeker, fazlasıysa daha da aşağılara savuruverir. Sienkiewicz bir romanında ruhsal yaşantıyı yüzmeye benzetmektedir. Yorulmak nedir bilmeden çabalamayan, batmamak için mücadele etmeyen kişinin zihni ve ahlakı dibi boylar. Bu zorlu geçitte insanın yeteneği (yine İncildeki anlamıyla) lanete dönüşür. Hem yalnızca sanatçının değil zehri tadanların da başına gelir bu. Sanatçı, yeteneğini daha düşük seviyedeki gereksinimlerine seferber eder, sözde sanatsal bir form içinde saflıktan uzak şeyler sunar, önemsiz şeylerle uğraşır, onları kötülükle karıştırıp insanları aldatır ve kendilerini ve çevrelerindekileri ruhsal bir açlık içinde olduklarına ve susuzluklarını bu saf kaynakta dindireceklerine inandıran insanların kendilerini kandırmalarına yataklık eder. Böyle sanat, ileri taşımak bir yana, ileriye gitmek için uğraşanları geri çekip mikrobunu dört yana bulaştırarak gerilemeye yol açar.

Sanatın yüce savaşçılardan mahrum olduğu, gerçek ruhsal gıdanın bulunmadığı bu gibi dönemler, ruhsal dünyanın gerileme dönemleridir. Ruhlar, aşağı bölümlere doğru durmaksızın düşer, üçgen ise hareketsiz, hatta aşağıya ve geriye doğru gider gibidir. İnsanlar, yalnızca görünür sonuçları değerlendirip, maddiyatı düşündüklerinden, bu kör ve ahmak dönemlere özel bir değer atfederler. Maddeden başka bir şeyi düşünmeyen teknik ilerlemeleri "büyük başarı" olarak adlandırırlar. Gerçek ruhsal kazanımlar hafifsenir ya da tamamen yok sayılır.

Önsezi sahibi insanlar küçümsenir ya da anormal ve tuhaf bulunur. Uyuşukluğa kapılmayan ve ruhsal yaşantıya belli belirsiz özlem duyanlar,

tesellisiz acı acı ağlarlar. Ruhun gecesi gitgide kararır. Bu kör ve dehşet içindeki kılavuzların ve takipçilerinin acıları gittikçe derinleşir. Korku ve şüphe içinde kıvranan, cesaretlerini yitirmiş bu kimseler, gecenin üzerlerine yavaş yavaş inmesindense son bir sıçrayışla aniden karanlığın içine dalmayı yeğlerler.

Böyle zamanlarda sanat, adi ihtiyaçlara hizmet etmekte, maddi amaçlar için kullanılmaktadır. Özünü somut gerçeklerde arar, çünkü daha yüce bir şeyden haberi yoktur. Tek amacı nesneleri yeniden üretmektir ve aynı şeyleri üretip durur. “Ne?” sorusu ortadan kalkar, yalnızca “nasıl?” sorusu kalır. Bu maddi nesneler hangi yöntemle yeniden üretileceklerdir? Bu sorudan başka bir doğru yoktur. Sanat ruhunu kaybetmiştir.

Sanatçı, yöntem arayışına kendisini iyice kaptırabilir. Sanat öyle özel bir alana dönüşür ki, sanatçılardan başka kimse ondan anlamaz; sanatçılar ise öfkeyle, ilgisizlikten yakınırlar. Böyle zamanlarda sanatçının pek bir şey söylemesine gerek yoktur; yalnızca önemsiz bir ilginçlikle ün salmış olması yeter. Böylece sanatçı, küçük bir patron grubu ve uzmanlarca övülür (bu da onun için epey kârlı bir iştir) ve ortaya yetenekli, usta sanatçılardan oluşan bir topluluk çıkıverir. İşte, sanat böyle kolayca zaptedilir. Her sanat çevresinde, çoğu yalnızca yeni bir teknik arayışında olan, soğuk kalpleri ve uyuşmuş ruhlarıyla, sanat aşkından yoksun bir biçimde eser veren böyle binlerce sanatçı bulunur.

Rekabet ortaya çıkar. Başarı uğruna verilen amansız savaş gitgide daha da maddi bir boyut kazanır. Bu karmakarışık sanat ve resim dünyasının zirvesine çıkmayı başaran bir avuç insan, ele geçirdikleri topraklara yerleşip siper kazmaya koyulurlar. Çok uzaklarda kalan halk şaşkınlık içinde onlara bakar, ilgisini yitirir ve sırtını dönüp gider.

Şöhret uğruna süregiden tüm bu şaşkınlık, kargaşa ve vahşete rağmen, ruhsal üçgen yavaşça fakat karşı konulmaz bir güçle ileri ve yukarı doğru ilerler.

Görünmez Musa dağdan iner ve altın buzağının çevresinde oynanan dansları görür. Oysa insanlığa yeni doğrular getirmiştir.

Kalabalığın duyamadığı sesi önce sanatçı duyar. Neredeyse farkında olmaksızın bu çağrıyı izler. Aslında o “nasıl?” sorusunda yeniden doğuşun tohumları gizlidir. “Nasıl?” sorusu doyurucu bir yanıtla karşılanamadığı zaman, (bizim bugün kişilik dediğimiz) şey etrafındaki nesnelerde maddeden başka şeyler görmeye başlayabilir; maddi boyutlardan biraz uzaklaşıp, amacı her şeyi olduğu gibi, yani düş gücünden yoksun bir şekilde üretmek olan gerçekçilik döneminden farklı bir şekilde algılama imkânı bulabilir.[10]

Sanatçının ruhsal gücü, “nasıl?” sorusunun üstesinden gelebilir ve ince duygularını ortaya dökmeyi başarabilirse, sanat kendisini yitirdiği ve gözlerini yeni yeni açan ruhsal yaşantının ruhsal gıdasına taşıyacak şeyin yoluna koyulmuş olur. Bu şey artık önceki dönemdeki gibi maddi ve nesnel olmayacaktır; bu, sanatın iç hakikatidir, onsuz ne bireyin ne de insanlığın gövdesi sağlıklı olamaz.

Bu şey yalnızca sanatın sezebildiği ve yalnızca onun, kendine has ifade biçimleriyle ortaya koyabildiği iç hakikattir.



Ruhsal Devrim



Ruhsal üçgen yavaşça ileri ve yukarı doğru ilerler. Bugün aşağıdaki bölümlerin en büyüklerinden biri, materyalist sloganlar atma noktasına ulaşmıştır. Bu bölümdekiler farklı mezheplerde toplaşmışlardır. Kendilerine Musevi, Katolik, Protestan vs derler. Oysa aslında ateistlerdir ve bunu yalnızca gözüpek ya da dar görüşlü birkaçı açıkça söyleyebilir. "Cennet bomboş", "Tanrı öldü." Siyasette demokrat ve cumhuriyetçidirler. Dün bu siyasal düşüncelerin kendilerinde uyandırmış olduğu korku, nefret ve dehşeti bugün ürkütücü adından başka hakkında hiçbir şey bilmedikleri anarşizme yöneltmişlerdir.

Ekonomide sosyalisttirler. Kapitalizm belasını haklamak ve kötülüğün kellesini uçurmak üzere adalet kılıcını bilerler.

Üçgenin bu büyük bölümünde bulunanlar, bir sorunu asla kendi başlarına çözmeyip, fedakâr ve yüce gönüllü yoldaşları tarafından, bir yük arabasındaymışçasına sürüklendiklerinden, yaşamın, uzaktan izledikleri esas gücü hakkında hiçbir şey bilmezler.

Hemen aşağı bölümdeki adamlar, az önce bahsi geçen diğerleri tarafından yavaşça yukarı çekilirler. Ama bilinmezden ve ihanetten korkularından emektar koltuklarına sıkıca sarılırlar.

Daha yukarı bölümdekiler, kör ateistlerdir; bir de kendilerini haklı çıkarmaya çalışır, -bir bilgine yakışmayacak şekilde "Pek çok cesedin içini açtım, oysa henüz hiçbirinde ruha rastlamadım," diyen Virchow gibi tuhaf laflar ederler.

Genellikle cumhuriyetçidirler, farklı parlamento usullerini bilirler. Gazetelerin politika başyazılarını okurlar. Ekonomide farklı derecelerde

sosyalisttirler. Schweitzerin Emmasından Lasallein Ücretlerin Tunç Yasasına, oradan Marxın Kapitaline ve başka kaynaklara geçerek, ilkelerini destekleyecek sayısız alıntı bulabilirler.

Bu yüksek bölümlerde, daha önce anlatılan bölümlerde bulunmayan başka düşünüş biçimleri ve fikirler belirir: Bilim ve sanat, sanat deyince tabii nihayet edebiyat ve müzik.

Bilimde, yalnızca tartılıp ölçülebilen şeylere itibar eden pozitivistlerdir. Başka her şeyi değersiz saçmalık sayarlar. Oysa dün de bugün kanıtlanmış saydıkları kuramları saçma bulmuşlardı.

Sanatta natüralisttirler. Sanatçının kişiliğine, bireyselliğine ve mizacına bir noktaya kadar değer verirler. Başkaları tarafından belirlenmiş olan bu sınırı sorgulamaksızın kabul ederler.

Ayrıcalıklı güvenliklerine ve şaşmaz ilkelerine rağmen, üçgenin bu yukarı bölümlerinde sinsi bir korku, endişe ve güvensizlik duygusu pusudadır. Bu ise onların daha önceki deneyimlerinden kaynaklanmaktadır. Çünkü bilirler ki bugün bilge, devlet adamı ya da sanatçı olarak saygı gösterdikleri insanlar, dün dolandırıcı ya da şarlatan diye aşağılanıyordu. Bölümün üçgendeki yeri ne kadar yukarıdaysa, korku ve güvensizlik o kadar büyüktür. İnsanların görebilen gözleri ve gördüklerini arasında ilişki kurabilen zihinleri var. Kendilerine şöyle sorarlar: “Önceki günün bilimi dün reddedildiyse ve dünün bilimi bugün bizlerce kabul edilmiyorsa, bugün bilim dediğimiz şeyin yarın geçersiz olması mümkün değil mi?” En cesurları da “Mümkündür,” diye yanıt verir soruya.

Sonra, bazıları bugünkü bilimin henüz açıklamadığı problemleri fark eder ve kendilerine sorarlar: “Eğer bilim, bunca zamandır izlediği yolda devam ederse, bir gün bu problemlerin çözümlerine ulaşabilecek mi? Ve eğer ulaşırsa, insanlık bu çözümlere güvenebilecek mi?” Bu bölümlerde, günümüzde akademilerce sağlam temellere dayalı olduğu kabul edilen olguların, bir zamanlar aynı akademilerce küçümsendiğini hatırlayan akademisyenler de vardır. İçlerinde, dün saçma olmakla suçlanan sanat hakkında, bugün derin kitaplar yazan estetik profesörleri de vardır. Böyle

kitaplar yazarak, sanatın aştığı engelleri temizleyip, yerlerine yeni engeller dikip dururlar. Engelleri, sanatın önüne değil arkasına diktiklerini fark etmezler. Fark ederlerse, hemen yeni kitaplar yazar, engelleri aceleyle biraz öteye çekerler. Bu gösteri, estetiğin en ileri ilkesinin bile gelecek için değil yalnızca geçmiş için değerli olabileceği fark edilinceye dek sürüp gider. Bu tür kuram ve ilkeler daha ötedeki, yani maddi olmayan dünyadaki şeyler için geçerli olamaz. Maddi bir varlığı olmayan şey, maddi bir sınıflandırmaya tabi tutulamaz. Geleceğin ruhu yalnızca sezgiyle tasavvur edilebilir ve bu sezgiye ulaşmada tek yol sanatçının yeteneğidir. Kuram, dünün ve uzak geçmişin taşlaşmış düşüncelerine ışık saçan lambadır.[11] Üçgende daha yukarılara çıkıldıkça huzursuzluk artar, en doğru mimari plana göre inşa edilmiş şehir bile doğanın kontrol edilmez gücüyle birdenbire sarsılabilir. İnsanlık böyle ruhsal bir şehirde yaşamakta ve ne mimarların ne de matematikçilerin öngörebildiği ani karışıklıklara maruz kalmaktadır. Bir yanda, kağıttan bir ev gibi parçalara ayrılmış heybetli bir duvar vardır, bir diğer yandaysa bir zamanlar cennete uzanmış olan ve muhtemelen pek çok ölümsüz ruhsal sütun üzerine inşa edilmiş büyük kulenin yıkıntıları. Issız mezarlık sarsılır, unutulmuş mezarlar açılır ve unutulmuş hayaletler ortaya çıkar. Güneşe leke düşer ve etraf kararır. Hangi kuram karanlıkla savaşabilir? Bu şehirde, yanlış bilgilerle kulakları tıkanmış, hiç bir çatırtıyı duyamayan adamlar yaşar. Gözleri yanlış bilgilerle körleşmiş bu adamlar şöyle derler: “Güneşimiz her zamankinden parlak olacak, çok yakında üstünde leke kalmayacak.” Ama bir gün bu adamlar bile görüp anlayacaklar.

Oysa daha yukarılarda bu şaşkınlık yoktur, insanlığın diktiği sütunlara karşı gözüpek bir saldırı süregider. Orada tekrar tekrar deneyen, hiçbir sorun karşısında titremeyen ve temel addedilmiş olgulara şüpheyle bakan başka bilim insanları vardır. Evrenin temelleri yerinden oynatılmaktadır. Her gün yeni bir kuramın gözüpek kâşifleri ortaya çıkar ve kendilerini hiçe sayıp, umutsuzca yeni bir zirve fethetmeye ya da koca bir kaleyi yıkmaya çalışan savaşçılara katılırlar. Çünkü “insanın aşamayacağı sur yoktur.”

Dünün biliminin dolandırıcılık diye adlandırdığı olgular bugün kanıtlanıyor. Çoğu, maddi başarıların ve ayaktakımının şakşakçı hizmetkârı olan ve her rüzgâra yelken açan gazeteler bile, bilimin mucizelerine dair

söylediklerini düzeltmek, hatta tümden bir kenara atmak zorunda kalıyorlar. İçlerinde aşırı materyalistlerin de bulunduğu pek çok bilim insanı, kendilerini, artık yalanlarla ya da suskunlukla geçiştirilemeyecek problemleri bilimsel bir şekilde incelemeye adıyorlar.[12]

Öte yandan, materyalist bilim, madde olmayanla veya zihinlerin kavrayamadığı konularla uğraştığı zaman, bilimin yöntemlerinden kuşku duyanların sayısı da artıyor. Sanatın Primitiflere başvurması gibi, bu adamlar da unutulmuş yöntemlerden destek alabilmek için neredeyse unuttuğumuz zamanlara dönüyorlar. Oysa bu yöntemler hala canlı ve çokbilmişliğimizle merhamet duyup küçümsemeyle baktığımız halklar tarafından kullanılıyorlar. Bu kültürlerden biri de, uygarlığımızın bilgili kişilerinin görmezden geldiği ya da yüzeysel açıklama ve sözcüklerle geçiştirdiği problemleri zaman zaman karşımıza çıkaran Hindistan.[13] Hindistanda uzun yıllar yaşamış olan Madam Blavatsky, bu vahşilerle uygarlığımız arasında bir bağlantı görebilmiş ilk kişidir. O zamandan beri, bugün pek çok insanın dâhil olduğu ve Teosofik Toplulukla somut bir forma kavuşmuş olan muazzam bir ruhsal hareket başlamıştır. Bu toplulukta, ruh sorununa içsel bilgiyle yaklaşmaya çalışan gruplar bulunmaktadır. Blavatsky, harekete temel oluşturan teosofi kuramını, sorulu cevaplı bir öğrenme biçiminde sunmuştur.[14] Blavatskyye göre teosofi, ölümsüz gerçekle eşanlamlıdır. “Gerçeğin meşalesinin yeni taşıyıcısı, insanların zihinlerini hazır bulacak; getirdiği yeni gerçekleri anlatacak bir dil ve maddi engel ve güçlükleri yolundan temizleyen bir düzen onu bekliyor.” Blavatsky, “yirmi birinci yüzyılda dünya günümüze kıyasla cennet olacaktır,” demektedir, kitabı da bu sözlerle sona erer.

Din, bilim ve ahlak -son ikisi Nietzschenin güçlü elleriyle- sarsıldığında ve onları besleyen dayanaklar yıkılmaya başladığında, insan dışarıyı bırakıp gözünü kendisine çevirir oldu. Edebiyat, müzik ve resim bu ruhsal devrimin ilk hissedildiği alanlardır; şimdinin karanlığını gösterir ve başlangıçta pek az kişinin zayıf bir ışık olarak gördüğü, çoğunluğunsa fark etmediği şeyin önemine işaret ederler. Belki gün gelecek onlar da kararacaklar, ama şimdi ruhsuz yaşantıyı bırakıyor ve ruhun maddi olmayan uğraşlarına imkân verecek esas ve düşüncelere yöneliyorlar.

Edebiyat dünyasında bu tür bir şairlerden biri Maeterlincktir. Bizi, doğru ya da yanlış bir şekilde doğaüstü dediğimiz bir dünyaya götürür. Prenses Maleine, Yedi Prenses, Körler vs, Shakespearein kahramanları gibi eski zaman insanları değildir. Onlar, bulutların arasında kaybolmuş, ölümle burun buruna, görünmez ve karanlık güçlerin tehdidi altında ruhlardır.

Ruhsal karanlık, bilinmeyenin verdiği güvensizlik ve korku tüm dünyalarını kaplamıştır. Maeterlinck belki de ilk peygamberlerden, sanattaki ilk reformculardan, yukarıda anlatılan düşüşün sonunu haber veren ilk kâhinlerdendir. Ruhsal atmosferin kasveti, her şeyin yetkesindeki korkunç bir el, müthiş bir korku, yoldan çıkmışlık hissi, neyin kılavuzluk edeceğine dair bir bocalama eserlerinde açıkça görülür.[15]

Maeterlinck bu atmosferi tamamen sanatsal vasıtalarla yaratmaktadır. Kullandığı maddi malzeme (karanlık dağlar, ay ışığı, bataklıklar, rüzgâr, baykuş sesleri vs) sembolik bir rol oynamakta ve iç sesin sunulmasına yardımcı olmaktadır.[16] Maeterlinckin başlıca silahı sözcükleri kullanış biçimidir. Sözcük içsel armoniyi ifade edebilir. İçsel armoni, kısmen ya da belki çoğunlukla, dillendirdiği nesneden doğar. Ama nesnenin kendisi görülmeyip adı işitildiğinde, işitenin zihni yalnızca soyut bir izlenim elde etmektedir. Yani nesne, madde olmaktan çıkar ve kalpte kendisine özgü bir titreşim oluşturur.

Sözcüğün yerinde kullanılması ve iki üç kez, hatta şiirin ihtiyacına göre daha da sık tekrarlanması, içsel armoniye hizmet ettiği gibi sözcüğün bilinmeyen ruhsal özelliklerini de gün ışığına çıkartır. Bunun da ötesinde, sıkça tekrar edilmesi (yine çocukların çok sevdiği, oysa sonraki yıllarda unutulan bir oyun) sözcüğü asıl ve dışsal anlamından ayırır. Benzer şekilde resimde de, çizilen nesnenin verdiği soyut mesaj unutulabilir ve anlamını yitirebilir. Bazen belki de bilinçsiz bir şekilde, bu esas armoni, nesnenin somut ya da soyut anlamıyla birlikte algılanır. Ama ikinci durumda armoni ruhu doğrudan etkiler. Ruh, belirli bir nesneyle ilişkili olmayan, daha karmaşık bir hisse kapılır; zil sesinden ya da yaylı çalgılardan çok daha etkili hisler yaratılmıştır. Bu yol, geleceğin edebiyatına muazzam olanaklar sunmaktadır. Sözcükler –bu güç-, Serre Chaudesda[17] gelişmemiş bir şekilde kullanıldı. İlk başta belirli bir izlenim bırakmayan sözcükler,

Maeterlinckin kullanım şekli sayesinde çok ince bir değere kavuşuyorlar. Saç gibi bilindik bir sözcük bile, belirli bir biçimde kullanıldığı takdirde, keder ve umutsuzluk atmosferini pekiştirebilir. Maeterlinckin yöntemi budur. Sanatçı, gök gürültüsü, şimşek ya da bulutlar ardındaki ayın, sahnede doğada yarattıklarından çok daha büyük bir dehşet yaratabilecek şekilde kullanılabileceğini göstermektedir.

Gerçek içsel güçler, kuvvetlerini ya da etkilerini böyle kolayca kaybetmezler.[18] Doğrudan ve dolaylı olmak üzere iki anlama sahip olan sözcük, şiirin ve edebiyatın saf malzemesidir, bu malzemeyi yalnızca bu sanatlar dönüştürebilirler ve onunla ruha hitap ederler.

Benzer bir duruma Wagnerin müziğinde de rastlanabilir. Kendisi, teatral yöntemler ya da ışık yerine ünlü leitmotiv yöntemiyle karakterlerine kişilik katmaya çalışmaktadır. Bu kadar belirgin bir motif kullanmak katışıksız bir müzikal yöntemdir. Müzikle, kahramandan önce gelen ve kahramanın havasını uzaktan yayan ruhsal bir atmosfer yaratılır.[19] Debussy gibi modern müzisyenler, çoğunlukla doğadan alınmış, fakat tamamen müzikal bir forma sokulmuş ruhsal bir izlenim yaratırlar. Debussy, doğal fenomenleri sanatı için kullanması bakımından İzlenimci ressamlarla benzerlik taşıdığı için, çoğu zaman bu ressamlarla birlikte anılır. Doğru olsun olmasın, bu benzetme, günümüzde farklı sanat dallarının birbirleriyle sıkça alışverişe girdiklerini ve benzerlikler taşıdıklarını vurgulamaktadır. Ancak Debussynin öneminin bundan ibaret olduğunu söylemek acelecilik olur. İzlenimcilerle benzerliğine rağmen bu müzisyen, ruhsal armoniyle yakından ilgilenmektedir ve eserlerinde günümüzün acı ve eziyetleri duyulur. Dahası, Debussy program-müziğinin temel özelliği olan bütünüyle maddi sesi asla kullanmaz ve daha soyut bir izlenim yaratmaya çalışır.

Debussy, Rus müziğinden, bilhassa da Mussorgskyden çok etkilenmiştir. O yüzden Scriabinin başlarını çektiği genç Rus müzisyenlerle yakın ilişki içinde olması şaşırtıcı değildir. Bu iki müzisyenin eserlerinin icraları dinleyiciye çoğu zaman benzer deneyimler yaşatır. Dinleyici, oldukça ani bir biçimde, bir dizi modern akortsuzluktan az çok geleneksel bir güzelliğe geçiverir. İçsel ve dışsal güzellik arasında bir o yana bir bu yana giden bir tenis topuna dönebilir ve çoğu zaman kendisi aptal gibi hisseder. İçsel

güzellik, alışık olmayanlara çirkinlik gibi gelir, çünkü insanlar genelde dışsal güzellikten yanadırlar ve içsel güzelliğe dair bir şey bilmezler. Avusturyalı besteci Arnold Schönberg, geleneksel güzellikten ayrılma konusunda neredeyse tektir. Harmonielehrede: “Sesler türlü türlü bir araya getirilebilir ve geliştirilebilir, ama beni belirli bir disonansı kullanmaya iten belirli kural ve koşullar olduğunu fark etmeye başladım,” demektedir.[20]

Demek ki Schönberg en büyük özgürlüğün, yani engelsiz bir sanattaki özgürlüğün bile mutlak olmadığını farketmiştir. Her çağ ancak belirli ölçüde özgürdür; en kudretli dahi bile bu sınırların ötesine geçemez. Schönberg özgürlüğünden olabildiğince yararlanmaya çalışıyor. Ruhsal armoni arayışında çoktan yeni güzellik kaynakları buldu. Onun müziği bizi, müzik deneyiminin kulak değil ruh meselesi olduğu bir dünyaya taşır; geleceğin müziği de bu noktada başlar.

İzlenimci hareket de resimde benzer bir yol izlemiştir. En dogmatik ve natüralist formlarına Neo-izlenimcilik adı verilen yaklaşımda rastlanır. Temel fikir, doğanın yalnızca seçilmiş bir yönünü değil, tüm parıltısını ve harikuladeliğini tuvale aktarmaktır.

Resimde, neredeyse aynı döneme ait ancak tamamen farklı üç grup görmek ilginç. Bunlar, (1) Rossetti, öğrencisi Burne-Jones ve takipçileri, (2) Böcklin ve okulu, (3) Segantini ve peşindeki değersiz fotoğraf sanatçıları.

Bu üç grubu, sanatta soyut arayışını örneklemek üzere seçtim. Rossetti, Prerafaelitlerin soyut üslubunu yeniden canlandırmaya çalışır. Böcklin, mitolojik sahnelerle uğraşmış, fakat Rosettinin aksine, efsanevi kahramanlarına maddi bir form vermiştir. İçlerinde en maddeci olan gibi görünen Segantini, iyice sıradan nesneler (tepeler, taşlar, sığırlar vs) seçip, onları gerçekçi bir şekilde resmetmiştir. Ancak maddi bir değerin yanı sıra ruhsal bir değer oluşturmaktan geri kalmamıştır; bu nedenle aslında içlerinde maddecilikten en uzak olan odur.

Bu adamlar, dışsal olanın yoluyla, içsel olanı aramışlardır.

Yeni bir form anlayışı arayışındaki başka biri ise aynı soruna başka, büsbütün sanatsal bir yoldan yaklaşmıştır. Cézanne bir çay fincanını canlı

bir şeye çevirdi ya da ona can kattı. Natürmortu öyle bir noktaya getirdi ki, resim cansız olmaktan çıktı.

Şeylerin içindeki yaşantıyı hissedebildiğinden, bu şeyleri sanki insanları resmediyormuşçasına resmetti. Kullandığı renk ve formlar da ruhsal armoniye uygundur. Adamlar, ağaçlar, elmalar, Cézanne bunları içsel ve sanatsal bir armoni parçası yaratmak için kullanmıştır. Genç Fransızların ustalarından olan Henri Matissein eserlerinde de aynı amaç işlerliktedir. Matisse resimler yapar ve bu resimlerde ilahi olanı yeniden ortaya çıkarmaya çalışır.[21] Bu amaca ulaşmak için, resmettiği nesneden (insan ya da her neyse) başka bir çıkış noktasına ve resme özgü yöntemlerden, yani renk ve formdan başka bir şeye ihtiyacı yoktur.

Matisse, Fransız ve çok yetenekli bir renkçi olmasının verdiği imkânla, rengi iyice vurgular. Debussy gibi o da, geleneksel güzellikten her zaman uzak kalamaz, kanında İzlenimcilik vardır. Matissein içsel ihtiyacın etkisiyle yapılmış, muazzam bir içsel canlılığa sahip resimleri de vardır, dışsal bir istek doğrultusunda yapılmış ve yalnızca dışsal bir çekiciliğe sahip resimleri de (Bu bakımdan Manetyi anımsatır). Tipik Fransız resmi sayılabilecek eserleri, bulutları delip geçen koca bir dağın zirvesinden yükselen zarif bir melodi hissi verir.

Oysa Paristeki bir diğer ustanın, İspanyol Pablo Picassonun eserlerinde, bu geleneksel güzelliğe rastlanmaz. Kendini ifade etme ihtiyacıyla bir o yana bir bu yana savrulan Picasso, bir üsluptan diğerine koşmaktadır. Bazen peşpeşe gelen üsluplar arasında büyük bir uçurum oluşur; çünkü Picasso cesaretle sıçrar ve serseme dönmüş takipçileri onu her defa bambaşka bir yerde bulurlar. Takipçiler onu yakaladıklarını sanarken o yine uzaklara gitmiştir. Fransız hareketlerinden biri olan ve ikinci bolümde ayrıntılı olarak ele alacağımız Kübizm böyle doğmuştur. Picasso yapısalcılığa oran yoluyla ulaşmaya çalışıyor. Son eserleriyle (1911) maddeyi mantıksal olarak yıkmayı başardı; ama bu yıkıma, hepten yok ederek değil maddeyi farklı bölümlere ayırıp bölümleri yapısal bir biçimde tuvale dağıtarak ulaştı. Ama son çalışmalarında maddeyi bir şekilde korumaya açıkça istekli gözüküyor. Picasso hiçbir yenilikten çekinmiyor. Renk sanatsal form arayışını

duraksatacak gibi olursa rengi fırlatıp atıyor ve kahverengi ve beyaz bir resim yapıyor. Salt sanatsal form sorunu yaşamının asıl sorunu.

Matisse ve Picasso, aynı yüce amacın peşindeler, bu yolda Matisse rengi, Picasso ise formu temsil ediyor.


Albrecht Dürer: "The Descent from the Cross"

Piramit



Yolun farklı noktalarında bulunan sanat dallarının her biri, ifade etmekte en başarılı olduğu şeyi kendine özgü bir dille ortaya koyuyor. Aralarındaki farklılıklara rağmen -ya da belki bu farklılıklar sayesinde-, sanat dallarının bugün, ruhsal yaşantının bu geç safhasında olduğu denli birbirine yaklaştığı bir dönem olmamıştır.

Her atılım, soyuta, maddi olmayana ulaşma çabasının tohumlarını taşıyor. Sanatçılar, bilinçli ya da bilinçsiz olarak Sokratesin “kendini bil” sözüne uyuyorlar. Bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, malzemelerini inceleyip deniyor, unsurların ruhsal değerleri arasında denge kurmaya çalışıyorlar.

Bu çabanın doğal sonucu olarak da farklı sanat dalları bir araya geliyor. Onlara en iyi öğretmen müziktir. Birkaç istisnaya rağmen müzik, kendini doğa olaylarının temsiliyle sınırlamamıştır, yüzyıllardır sanatçının ruhunu sesle ifade etmeye çalışmaktadır.

Temsillerle tatmin olmayan, içsel yaşantısını dışavurma özlemindeki bir ressam, günümüzün en maddi-olmayan sanatı olan müziğin, bu sonuca ulaşmaktaki serbestliğine ancak gıpta edebilir. Haliyle müziğin yöntemlerini kendi sanatına uygulamaya çalışır. Resimdeki, ritme, matematiksel ve soyut yapıya ya da tekrarlanan renklere yöneliş ve rengi harekete geçirme arzusu buradan çıkmaktadır.

Bir sanat dalının diğerinden yöntem ödünç alması, ancak ödünç alınan yöntem yüzeysel bir biçimde değil, temel olarak kullanılırsa başarıya ulaşabilir. Bir sanat dalı, öncelikle diğer sanat dallarının yöntemlerini nasıl kullandığını öğrenmelidir. Böylelikle bu yöntemler, ödünç alanın sanatına uygun bir şekilde aktarılabilir. Sanatçı, her yöntemi doğru uygulayabilecek güce sahip olduğunu, fakat bu gücü geliştirmesi gerektiğini unutmamalıdır.

Formun işlenmesinde müzik, resmin erişebileceğinin ötesinde sonuçlar elde edebilir. Öte yandan resim kimi açıdan müzikten ileridedir. Örneğin müziğin zamana bağlı bir düzeni varken, resim mesajını izleyiciye bir anda sunabilir.[22] Doğanın kısıtlayıcı bağlarından kurtulmuş gözüken müzik, kendisini ifade etmek için belirli bir forma ihtiyaç duymaz.[23] Bugün resim yalnızca doğal form ve fenomenlerin yeniden üretilmesiyle ilgileniyor. Resmin şimdiki görevi, gücünü ve yöntemlerini denemek, müziğin yıllar boyu yapmış olduğu gibi kendini bilmek ve gücünü sanatsal bir amaç uğruna kullanmaktır.

Farklı sanat dalları böylece kollarını birbirlerine uzatır. Bu kucaklaşmanın iyi şekilde değerlendirilmesi, gerçekten de muazzam bir sanat doğuracaktır. Sanatının ruhsal olanaklarında demlenen her insan, bir gün cennete ulaşacak olan ruhsal piramidin inşası için değerli bir yardımcıdır.



Paul Cezanne: “Bathing Women”

Resim Üzerine

Rengin Psikolojik İşlevi



Gözün, pek çok renkle bezeli bir palet üzerinde gezdirilmesi iki sonuca yol açar. Kişi önce, değişik ve hoş renklerin yarattığı zevk ve memnuniyetle, salt fiziksel bir izlenim edinir. Göz ya ısınmış ya da yatışmış ve serinlemiştir. Ama bu fiziksel duyumlar yalnızca kısa süreli olabilir. Sadece yüzeyseldirler ve kalıcı etki bırakmazlar, çünkü ruh etkilenmemiştir. Renklerin etkisi göz başka bir yöne çevrildiğinde unutulsa da, değişik renklerin yarattığı bu yüzeysel izlenim bir duyum silsilesinin başlangıç noktası olabilir.

Sıradan insanlar açısından, tanıdık nesnelerin yarattığı izlenimler tamamen yüzeyseldir. Oysa yeni bir fenomenle ilk karşılaşma ruhta derhal bir etki oluşturur. Bu, çocuğun dünyayı keşfi gibidir; her nesne yenidir. Çocuk bir ışık görür, onu yakalamak ister, parmağını yakar ve sonrasında ateşe dikkatle yaklaşmaya başlar. Ama sonra ışığın nahoş yüzünün yanı sıra dostça bir yüzünün de olduğunu, karanlığı kovduğunu, günü uzattığını, ısınmak, yemek pişirmek ve oyunlar oynayıp seyretmek için gerekli olduğunu öğrenir. Bu keşifler sonucunda ışığa dair bir bilgi zihnine kazınır. Güçlü ve yoğun ilgisi söner ve ateşin farklı özellikleri zihninde dengelenir. Dünyanın büyüsü böyle böyle kaçar. Ağaçların gölge yaptığı, atların hızlı koştuğu, otomobillerin daha da hızlı gittiği, köpeklerin ısırdığı, aynadakilerin başka kimseler değil görüntüler olduğu anlaşılır.

Büyüdükçe, farklı varlık ve nesnelerin yol açtığı deneyimler zenginleşir. İçsel bir anlam ve nihayet ruhsal bir armoni kazanırlar. Rengin, duyarlılık açısından pek gelişmemiş bir ruh üzerindeki etkisi yine anlık ve yüzeyseldir. Ama bu yüzeysel etkinin bile niteliği değişir. Açık ve duru renkler gözü kendilerine çeker; hem duru hem de sıcak renklerin cazibesi ise daha fazladır. Zincifre kırmızısı, insanları daima cezbetmiş olan ateşin

cazibesine sahiptir. Uzun ve tiz trompet sesinin kulağı zorlaması gibi, parlak limon sarısı da gözü yakar ve izleyici, rahatlamak için maviye ya da yeşile koşar.

Oysa renkler, daha duyarlı bir ruhta daha derin ve yoğun bir etki bırakırlar. Böylece, renkleri izlemenin yol açtığı ikinci sonuçla, yani renklerin ruhsal etkileriyle karşılaşırız. Her renk kendisine özgü bir ruhsal titreşim yaratır, ilk fiziksel izlenim de yalnızca bu ruhsal titreşime giden bir yol olarak önemlidir.

Rengin ruhsal etkisinin, son birkaç satırda öne sürüldüğü gibi doğrudan bir etki mi yoksa çağrışımın bir sonucu mu olduğu, belki de yanıtsız kalacak. Ruhla beden bir olduğuna göre, bedeni etkileyen çağrışımlar ruhsal bir sarsıntıya neden olabilirler. Sıcak bir kırmızı insanı heyecanlandırırken, kırmızının başka bir tonu, akan kanı çağrıştırdığı için acı ya da tiksinti verebilir. Böyle durumlarda, renk fiziksel bir duyumu canlandırarak ruha etki etmektedir.

Durum hep böyle olsaydı, rengin göz dışındaki duyular üzerindeki etkisini çağrışımla kolayca açıklayabilirdik. Parlak sarının limonun tadını anımsattığı için ekşi gözüktüğü söylenebilirdi.

Oysa bu tür tanımların evrensel olması mümkün değildir. Bu şekilde sınıflandırılamayacak pek çok renk çalışması var. Dresdenli bir doktor, “fevkalade hassas bir insan” diye nitelediği bir hastasının bir sosu, “mavi” tatmadan, yani mavi renk görme hissini yaşamadan yiyemediğinden bahsetmektedir.[24] Bu açıklamadan hareketle, hassas insanlarda ruha doğrudan ulaşan bir yol bulunduğu, herhangi bir tadın önce izlenimlere aşırı duyarlı olan ruha ulaştığı ve diğer duyu organlarına (bu örnekte, gözlere) da oradan gittiği öne sürülebilir. Bu, bazen hiç dokunulmadığı halde, o an çalınan diğer aletlerle uyum içinde tınlayan müzik aletlerinde olduğu gibi, bir yankılanma ya da yansımayı beraberinde getirir.

Ama görmenin yalnızca tat alma duyusuyla uyum içinde olmadığı bilinmektedir. Pek çok renk, pürüzlü ya da yapışkan olarak tanımlanmıştır. Pürüzsüz ve düzgün diye nitelenen bazı renkler ise (örneğin koyu

ultramarin, krom oksit yeşili ve gül kırmızısı) insanda dokunma isteği uyandırır. Sıcak ve soğuk renkler arasındaki ayrım da bu ilişkiye dayanır. Bazı renkler yumuşak (gül kırmızısı) görünür. Sert gözüken diğer bazı renkler ise (kobalt yeşili, mavi-yeşil oksit) tüpten yeni çıktıklarında bile kuru gibi gözükürler.

"Kokulu renkler" ifadesiyle sıkça karşılaşılır. Renklerin sesleri de öyle belirlidir ki, parlak sarıyı bas veya göl mavisini tiz seslerle ifade etmeye çalışan birilerine rastlamak güç olacaktır.[25],[26] Çağrışım yoluyla açıklamak, önemli pek çok durumda yetersiz kalır. Kromoterapiden haberdar olanlar, renkli ışığın tüm bedeni belirgin biçimde etkileyebildiğini bilirler. Renkleri bazı sinir hastalıklarının tedavilerinde kullanmaya çalışmışlardır. Kırmızı ışığın kalbi uyarıp heyecanlandırdığı, mavi ışığın ise geçici felce neden olabileceği gösterilmiştir. Ancak çağrışım teorisinin hayvan ya da bitkiler yapılan deneylerde suya düştüğü görülmüştür. Böylece, soruya tam bir yanıt bulunamadığı anlaşılır; ancak rengin, fiziksel bir organizma olan beden üzerinde muazzam etkileri olabileceği kabul edilir.

Çağrışım teorisi ruhsal dünya için yeterli değildir. Genelde renk, ruhu doğrudan etkileyen bir güçtür. Renk klavye, gözler tokmaklar, ruh ise piyanodur. Sanatçı da piyanoyu çalan eldir. Tuşlara dokunarak ruhta titreşimler yaratır.

Öyleyse, renk armonisinin, insan ruhundaki titreşimlere dayanması gerekir ve bu, içsel ihtiyaca yol gösteren ilkelerden biridir.[27]



Raphael: "The Canigiani Holy Family"

Formun ve Rengin Dili



İçinde müzik olmayan,

tatlı seslere kapılmayan kişi,

ihanete, hileye, yozlaşmaya yatkındır.

Ruhunun hareketleri gece kadar kasvetlidir,

hisleri de Erebus kadar karanlık.

Böyle bir adama güvenilmesin.

Müziğe kulak verin.

(Venedik Taciri, V. Bölüm, I. Sahne)

Müzik ruhu doğrudan etkiler ve onda yankı bulur, çünkü az olsun çok olsun müzik, doğuştan insanın içindedir.[28]

“Sarı, turuncu ve kırmızının neşe ve bolluk hissi verdiğini herkes bilir,” (Delacroix).[29]

Bu iki alıntı, sanat dalları, özellikle de müzikle resim arasındaki derin ilişkiyi göstermektedir. Goethe, resmin bu ilişkiyi esas alması gerektiğini söylemiş ve bu kâhince öngörüsüyle, resmin bugünkü durumunu önceden haber vermiş gibidir. Aslında resim daha yolun başındadır ve bu yolu izleyerek, sanatı kendi olanaklarıyla soyut düşünceye taşıyacak ve sonunda saf sanatsal kompozisyona varacaktır.[30]

Resmin hizmetinde iki silah vardır:

1- Renk.

2- Form.

Form, kendi başına (gerçek ya da başka türlü) bir nesneyi temsil edebilir ya da uzama veya yüzeye salt soyut bir sınır olabilir.

Renk kendi başına bulunamaz; sınırsız yapamaz.[31] Sınırsız bir kırmızı ancak zihinde bulunabilir. Kırmızı sözcüğü duyulduğunda, renk, belirli sınırlar olmaksızın akla gelir. Sınırlar, gerekiyorsa canlandırılır. Gözle görülmeyip zihinde canlandırılan kırmızı, hem belirli hem de belirsiz bir izlenim bırakır ve ruhsal bir armoni meydana getirir. “Belirsiz” diyorum, çünkü sıcaklık ya da soğukluk hissi vermez. Böyle vasıfların, özgün kırmızılığın modifikasyonları olarak sonradan hayal edilmeleri gerekir. “Belirli” diyorum, çünkü ruhsal armoni sıcaklık ya da soğukluk gibi sonradan gelen vasıflara gerek duymaksızın oluşur. “Trompet” denildi mi duyulan trompet sesi de benzer bir durumdur. Tek başına mı diğer çalgılarla birlikte mi, açık havada ya da bir odada mı, bir sürücü, avcı, asker ya da müzisyen tarafından mı çalınıyor fark etmez, ruh yalnızca sesi duyar.

Ancak kırmızı, (resimde olduğu gibi) maddi bir formda sunulduğunda:

(1) mevcut kırmızı tonlarından birine ve (2) etrafındaki diğer renklerden ayrılmış, sınırlı bir yüzeye sahiptir. Bu koşulların (öznel olan) ilki, (nesnel olan) ikincisinden etkilenir, çünkü komşu renkler kırmızının tonunu etkiler.

Renk ve form arasındaki bu temel bağlantı bizi formun renk üzerindeki etkileri sorusuna taşır. Form, tamamıyla soyut ve geometrik olmasına rağmen ruhsal bir güce sahiptir. Bir üçgenin (dar açılı, geniş açılı ya da eşkenar olsun) kendine özgü bir ruhsal değeri vardır. Bu değer, başka formlarla ilişkilerine bağlı olarak bir şekilde değişebilse de, temel niteliğini kaybetmez. Daire, kare ya da herhangi bir geometrik şekil de benzer bir durum arz eder.[32] Kırmızı örneğindeki gibi burada da nesnel bir kabuk içinde öznel bir cevher bulunur.

Form ve renk arasındaki karşılıklı etkileşim böylece açıklaşıyor. Sarı üçgen, mavi daire, yeşil kare, ya da yeşil üçgen, sarı daire, mavi kare – Hepsi başkadır, farklı ruhsal değerlere sahiptir.

Bazı formlar besbelli bazı renklerin etkisini engelliyor yahut ortadan kaldırıyor. Genelde, keskin renkler sivri uçlu şekillere (örneğin, sarı üçgen), yumuşak ve derin renkler ise yuvarlak şekillere (örneğin, mavi daire) uygundur. Ancak renk ve formun uygunsuz bir birleşiminin mutlaka ahenksiz olmayacağı ve yeni armoni olanaklarına yol açabileceği akılda tutulmalıdır.

Neredeyse sonsuz sayıda renk ve form bulunduğundan, bunların birleşim ve etkileri de sonsuzdur. Eldeki malzeme tükenmez.

Dar anlamıyla form, renk yüzeylerini ayıran çizgidir. Bu onun dışsal anlamıdır. Ama farklı yoğunluklara sahip[33] içsel bir anlamı da vardır ve doğrusunu söylemek gerekirse, form, bu içsel anlamın dışsal ifadesidir. Piyano metaforuna yeniden başvuracak olursak, sanatçı, şu ya da bu tuşa (yani forma) dokunarak, insan ruhunu şu ya da bu şekilde etkileyen eldir. Demek ki form armonisinin ruhtaki titreşimlere dayanması gerekir ve bu, içsel ihtiyaca yol gösteren ikinci ilkedir.

Biraz önce sözü edilen bu iki yönü formun iki amacını belirler. İçsel anlam tam ifadesini bulursa, yüzeyleri sınırlama görevi (dışsal yön) başarıyla yerine getirilmiş olur.[34] Dışsal görev farklı biçimler alabilse de şu iki amaçtan birini mutlaka yerine getirir:

(1) Form ya yüzeylere sınır çekerek onları somut bir nesneye dönüştürür.

(2) Ya da maddi olmayan, ruhsal bir varlığı betimler ve soyut kalır. Daire, üçgen, eşkenar dörtgen, yamuk gibi böyle maddi-olmayan varlıkların çoğu öyle karmaşıktır ki, matematiksel bir adları yoktur.

Bu iki uç arasında, iki unsuru da içeren ve ya soyut ya da somut yönü ağır basan sayısız form bulunur. Günümüzde sanatçılar bu ara formlara başvuruyorlar. Tamamen soyut formlar şu an erişilebilir değiller ve sanatçılar için çok belirsizler. Sanatçının kendisini belirsiz formlarla sınırlaması, olanakların azalmasına ve ifade gücünün zayıflamasına neden olacaktır.

Öte yandan, bütünüyle somut bir form da yoktur. Maddi bir nesne birebir yeniden üretilemez. Sanatçının elleri ve gözleri belki de niyetlerinden daha sanatsaldır ve yalnızca fotoğraf meydana getirmeyi reddedebilir. Somut nesneleri bir araya getirmekle yetinmeyen pek çok gerçek sanatçı, nesneleri, adına bir zamanlar “idealizasyon”, sonra da “seçicilik” denmiş ve gelecekte başka adlar alacak yoldan ifade etmeye çalışır.[35]

Bir nesneyi birebir kopyalamanın imkânsızlığı, sanat açısından yararsızlığı ve nesneye tam olarak ifade etme arzusu sanatçıyı, yalnızca renklendirmeden tamamıyla sanatsal amaçlara taşıyan itkilerdir. Bu da bizi kompozisyon sorununa getirir.[36]

Saf sanatsal kompozisyonun iki unsuru vardır:

1. Tüm resmin kompozisyonu.

2. Birbirleriyle farklı ilişkilere girerek bütünün kompozisyonunu belirleyen farklı formların yaratılması.[37] Nesneler bütünün ışığında düşünülmeli ve bütüne uyacak şekilde düzenlenmeli. Nesneler tek başlarına

pek anlam ifade etmezler ve yalnızca genel etkiye katkıda bulundukları oranda önem kazanırlar. Bu tek nesneler içsel anlamlarının gerektirdiği şekilde değil, kompozisyon için yapı taşı görevi gören malzemeler olarak biçimlendirilmeli.[38]

Böylece daha dün maddi ideallerce küçümsenen ve üstü örtülen soyut düşünce, yavaş yavaş sanata sızıyor. Yavaş ilerlemesi doğal, zira soyut ideal, organik form geri plana düştükçe göze çarpacak.

Buna rağmen, organik form, soyut benzeriyle aynı (bu şekilde, iki unsurun basit bir birleşimini meydana getiren) ya da ondan tamamen farklı (bu durumda birleşimin ahenksiz olması kaçınılmaz olabilir) bir içsel armoniye sahiptir. Organik formun önemi ne kadar azalırsa azalsın, içsel notası daima duyulur. Bu yüzden somut nesnenin seçimi önemlidir. Organik unsurun soyut unsurla ruhsal uyumu, soyut unsurun etkisini (benzerlikle olduğu kadar zıtlıkla da) artırılabilir ya da ortadan kaldırabilir.

Birkaç insan figüründen oluşan, paralel kenar biçiminde bir kompozisyon düşünün. Sanatçı kendisine sorar: “Bu insan figürleri kompozisyon için mutlaka gerekliler mi, yoksa bütünün esas armonisini etkilemeyecek şekilde başka formlarla değiştirilmeliler mi?” Yanıt “evet,” ise, somut etkinin soyut etkiyi azalttığı bir durumla karşı karşıyayız demektir. İnsan formu, ya benzerliğiyle veya zıtlığıyla soyut etkiyi güçlendirecek başka bir nesneyle değiştirilmeli, ya da tamamıyla somut bir sembol olarak kalmalı.[39]

Piyano metaforuna dönelim. Renk ya da formun yerine nesneyi koyalım. Her nesnenin kendi yaşamı ve buna bağlı olarak da kendine özgü bir etkisi vardır. İnsan sürekli bu etkilere maruz kalır. Ama etkiler çoğunlukla bilinçaltında ya da bilinç-üstündedirler. Doğa, yani insanın sürekli değişmekte olan çevresi, tuşları (farklı etkilere sahip çeşitli nesneler) değiştirerek, piyanonun (ruhun) tellerini titreştirir.

Bize çoğu zaman karışık gelen izlenimlerimiz üç unsurdan oluşur: rengin etkisi, formun etkisi ve renkle formun ortak etkisi (yani nesnenin kendisi).

Bu noktada sanatçının bireyselliği öne çıkar ve sanatçı, bu üç unsuru istediği gibi düzenler. Bu nedenle, nesnenin (yani form armonisinin

unsurlarından birinin), ruhun titreşimlerine uygun şekilde seçilmesi gerekir; bu da içsel ihtiyaca yol gösteren üçüncü ilkedir.

Form ne kadar soyutsa, etkisi de o kadar açık ve dolaysızdır. Kompozisyonun maddi yanı, kullanılan formların somutluğu ölçüsünde artar ya da azalır. Bu formlar yerine saf soyutlamalar ya da maddi yönü büyük ölçüde ortadan kaldırılmış nesneler kullanılabilir. Sanatçı bu soyut formları kullandıkça, soyut dünyanın derinliklerine doğru güvenle ilerler. Bu dünyanın diline gitgide daha aşina olan izleyiciler de sanatçının peşinden gelecekler.

Somut nesneleri bir kenara bırakıp yalnızca soyutlamalar mı resmetmeliyiz? Bu sorunun yanıtını, somut nesnelerle soyut olanların armonisi meselesinde buluruz. Söylenen her sözcük gibi temsil edilen her nesne de içsel bir titreşim uyandırır. Kendimizi bu olanaktan yoksun bırakmak, ifade gücümüzü sınırlar. Bugün şüphesiz bu durumdayız. Bu yanıt bir yana, sanatın, gereklilik kipi içeren her soruya verebileceği bir yanıt daha var: Sanatta gereklilik yoktur, çünkü sanat özgürdür.

Kompozisyona ilişkin ikinci soruna, yani bütünü oluşturan unsurların yaratılması sorusuna gelince, aynı formun aynı koşullar altında her zaman aynı etkiye sahip olacağı akılda tutulmalıdır. Ancak koşullar hep değişir. O halde: (1) İdeal armoni, temel formunun diğer formlarla ilişkisine bağlı olarak değişir. (2) Benzer durumlarda bile, diğer formlara biraz yaklaşmak ya da onlardan biraz uzaklaşmak armoniyi etkiler.[40] Hiçbir şey mutlak değildir. Form kompozisyonu, (1) formların karşılıklı ilişkilerindeki değişikliklere ve (2) en küçüğü dâhil tüm formlardaki değişiklere bağlı olan görece bir temele dayanır. Form, sigara külü gibi hassastır. Küçücük bir nefes bile onu bütünüyle değiştirir. Bu aşırı değişkenlikten dolayı, farklı formlar kullanarak benzer armoniler elde etmek, aynı formu tekrarlayarak bu sonuca ulaşmaktan daha kolaydır. Ancak ruhsal bir armoninin birebir bir kopyası elbette oluşturulamaz. Yalnızca kompozisyondan etkileniyorsak, bu olgu kuramsal bir önem taşır; (maddi karşılığı bulunmayan) soyut formları kullanmaya alışıp duyarlılaştığımızda ise müthiş bir pratik önem kazanır. Sanat zorlaştıkça, formla ifade zenginleşir. Aynı zamanda, resimdeki çarpıtma sorunu da ortadan kalkar ve yerini, bir formun içsel etkisinin örtük

mü açık mı ifade edildiği sorusuna bırakır. Böylece olanaklar iyice açılır: Zira örtük ifade edilmiş etkilerle açıkça ve tam olarak ifade edilmiş etkilerin birleşimleri, kompozisyona yeni leitmotifler getirir.

Böyle bir gelişme olmadıkça, form kompozisyonu olanaksızdır. (Somut ya da soyut) Böyle bir kompozisyon, formun içsel etkisini hissetmeyen biri için bir anlam taşımaz. Görünen o ki, formların düzenlemesinde gelişigüzel değişiklikler yapılması, sanatın bir oyun gibi gözükmesine neden olacak. O halde yine aynı ilkeyle, yani sanatı serbest bırakmayı amaçlayan içsel ihtiyaç ilkesiyle karşı karşıyayız.

Yüzler ya da uzuvlar, sanatsal nedenlerle değiştirildiğinde ya da çarpıtıldığında, insanlar sanatsal sorunu yok sayar ve ikincil bir soruna, yani anatomi sorununa geri dönerler. Ancak savımızda ikincil soruna değil, yalnızca asıl sanatsal soruna yer var. Formda yapılan bu görünüşte havai oysa aslında yerinde ve akıllıca değişiklikler, sanatsal olanakları zenginleştirir.

Formların uygulanabilirlikleri, organik ve ruhsal varyasyonları, resimdeki hareketleri, somuta mı soyuta mı eğilimli oldukları ve birbirleriyle teketek ve bir bütünün parçaları olarak ilişkileri, resimdeki farklı unsurların uyumu ya da uyuşmazlığı, grupların nasıl kullanıldığı, örtük ve açıkça ifade edilmiş etkilerin birleşimleri, ritmik ya da ritimsiz veya geometrik ya da geometrik olmayan formların kullanılması, formların birliktelikleri ya da ayrılıkları… Tüm bunlar, resimde kontrpuanın malzemesidir.

Ancak, renk dışarıda bırakıldığı sürece, kontrpuan siyah ve beyaza hapsedilmiş olur. Renk, kendine özgü bir dizi olanak sağlar ve bu olanaklar, formla birleştirilince zenginleşir. Tüm bunlar, içsel ihtiyacın ifadeleri olacaktır.

İçsel ihtiyaç, üç gizemli unsurdan oluşmaktadır:

(1) Her sanatçı, bir yaratıcı olarak, içinde ifadesini arayan bir şey taşımaktadır (bu, kişilik unsurudur).

(2) Her sanatçı, çağının çocuğu olarak, çağının -yaşadığı devir ve ülkece belirlenen (ikincinin varlığını daha ne kadar sürdüreceği şüphelidir)- ruhunu ifade etmeye itilir (bu, üslup unsurudur).

(3) Her sanatçı, sanatın bir hizmetkârı olarak, sanatın amacına katkıda bulunmalıdır (bu, tüm çağlar boyunca ve tüm uluslar için değişmez olan sanatsal unsurdur).

Üçüncü unsurun gerçekleşebilmesi için ilk iki unsurun tam olarak anlaşılması gerekir. Kabaca oyulmuş bir Kızılderili sütunuyla günümüze ait bir sanat eserini etkileyenin aynı ruh olduğu o zaman anlaşılır.

Geçmişte de bugün de sanatta kişilik üzerine pek çok şey söylendi. Üsluba ilişkin tartışmalar da her geçen gün artıyor. Günümüzde önemli olan bu sorunlar birkaç yüz ya da bin yıl içinde ortadan kalkacak.

Yalnızca üçüncü –salt sanatsal- unsur baki kalacak. Bir Mısır oyması bize, o devirde yaşayanlara söylediklerinden fazlasını söyler. Çünkü çağdaşları onu, döneme ve kişiliğe dair -engelleyici- bilgilerle değerlendirmişlerdir. Oysa biz onu ölümsüz sanatçılığın bir ifadesi olarak değerlendirebiliriz.

Aynı şekilde, çağdaş bir eserde üslup ve kişilik unsurları ne kadar büyük rol oynarsa, eser, devrinin insanları tarafından o denli beğenilir. Fakat üçüncü unsurla dolu bir eserin döneminin ruhuna hitap etmesi mümkün değildir. Üçüncü unsurun kavranabilmesi için yüzyıllar geçmesi gerekir. Oysa gerçek büyük sanatçının eserinde bu üçüncü unsur baskındır.

Üslup ve kişilik unsurları sanat eserlerinin dönemsel özellikleridir, o halde sanatsal formların gelişmesi, devir ya da ulus tanımayan saf sanatçılık unsuruna yakınlıklarına bağlıdır. Ancak, üslup ve kişilik her çağda, tüm yüzeysel farklılıklarına rağmen aslında yakın ilişki içinde olan belirli formlar yarattığından, bu formlar sanatın bir -öznel- yüzü olarak ele alınabilir. Her sanatçı, zamanını yansıtan formlar içinden kendisine uygun olanları seçer ve kendisini onlar aracılığıyla ifade eder. Yani öznel unsur, içsel ve nesnel unsurun dışsal ve belirli bir ifadesidir.

Nesnel unsurun dışsal ifadesine duyulan kaçınılmaz arzu, burada “içsel ihtiyaç” olarak adlandırılmış itkidir. İçsel ihtiyacın kullandığı formlar günden güne değişir ve sürekli ilerler; böylece, bugün içsel armoniye dair olan şey, yarın dışsal armoniye ait hale gelecektir. Sanatın içsel ruhu, belirli dönemlere ait dışsal formları daha ileri ifadelere ulaşmak üzere basamak olarak kullanmaktadır.

Kısacası, içsel ihtiyacın işleyişi ve sanatın gelişimi, ebedi ve nesnel olanın dönemsel ve öznel olan aracılığıyla ortaya konduğu, daima ilerleyen bir ifadedir.

Nesnel unsur öznel ifadeyi günbegün değiştirdiğinden, dışsal formlardaki her gelişme son ve en üstün ifade olarak alkış alır. Şu an, doğayla temas halinde kaldığı sürece sanatçının dilediği formu kullanabileceğini söylüyoruz. Oysa bu sınırlama da önceki tüm sınırlamalar gibi geçicidir. İçsel ihtiyaç konusunda sınırlama yapılmamalıdır. Sanatçı, anlatımının gerektirdiği her formu kullanabilir, çünkü içsel isteği uygun bir dışsal ifade bulmalıdır.

Kişilik ve üsluba dair özenli bir arayışın, hem imkânsız hem de önemsiz olduğunu böylece görüyoruz. Sanat, çağlar boyu dışsal formla değil anlamla meşgul olmuştur. Bu nedenle de, sanat okulları, gelişim yolları, sanat ilkeleri gibi sözler yanlış anlamaktan kaynaklanır ve karışıklık yaratmaktan başka işe yaramaz.

Sanatçı, kabul gören ve kabul görmeyen form âdetleri arasındaki ayrımlara gözlerini kapamalı, çağının geçici öğretilerine ve isteklerine kulaklarını tıkamalı. Yalnızca içsel ihtiyacı izleyip ona kulak vermeli. O zaman, çağdaşlarının onayladığı ya da yasakladığı araçların tümünü rahatça kullanacaktır. İçsel ihtiyacın gerektirdiği tüm araçlar kutsal, içsel ihtiyacı gözden uzaklaştıran tüm araçlar ise şeytanidir.

Sanatın bu idealini kuramsallaştırmak mümkün değil. Gerçek sanatta, kuram uygulamadan önce gelmez, onu izler. Esas mesele duygudur. Kuramsal düzenekler, yaratımın özünden –ifade etmeye duyulan arzudan- yoksundurlar; zira bu arzuyu tam olarak saptamak imkânsızdır. İçsel

ihtiyacın niteliği de, öznel formu da ölçülüp tartılamaz.[41] Resmin gramerine ilişkin görüşler geçici olmaya mahkûmdur. Böyle bir gramer bir gün elde edilebilirse, bu, (sıkça denenmiş olduğu ve bugün Kübistlerin yaptığı gibi) fiziksel kurallara değil, içsel ihtiyacın, yani ruhun kurallarına göre olacaktır.

Resimdeki büyük ve küçük tüm sorunların temelinde içsel ihtiyaç yatıyor. Bugün, bizi dışsal olandan uzaklaştırıp içsel temele taşıyacak yolu arıyoruz.[42] Beden gibi ruh da, tekrarlanan alıştırmalarla güçlendirilebilir ve geliştirilebilir. Tıpkı bakımsız kaldığında zayıflayan ve acizleşen beden gibi ruh da ihmal edilirse yok olur. Bu nedenle sanatçının ruhunu eğitmeye nereden başlayacağını bilmesi gerekir.

Başlangıç noktası, renkleri ve etkilerini incelemektir.

Karmaşık renklerin hoş tonlarıyla meşgul olmaya gerek yok. Öncelikle basit renklerin tek başlarına nasıl kullanılacağını incelemek gerekir.

Başlangıç olarak, renklerin bizi nasıl etkilediklerini inceleyelim ve soruyu bütünüyle ele almamızı kolaylaştıracak basit bir çizelge hazırlayalım.

Önce zihnimizde renge ilişkin iki büyük ayrım oluşur: sıcaklık ve soğukluk, açıklık ve koyuluk. O halde her rengin dört tür etkisi bulunur. Renk, sıcak ve açık, sıcak ve koyu, soğuk ve açık ya da soğuk ve koyudur.

Rengin sıcaklık ya da soğukluğu genellikle sarıya ya da maviye yakınlığıyla ilişkilidir. Rengin sabit bir temel etkisi vardır, ancak maddi niteliği farklılık gösterir. Yatay bir hareket söz konusudur. Sıcak renkler izleyiciye yaklaşır, soğuk renkler ise ondan uzaklaşır.

Diğer renklerde bu yatay harekete yol açan renkler, bu hareketten etkilenmekle birlikte, kendilerine özgü ve yoğun fark yaratan bir harekete daha sahiptirler. İşte bu, içsel etkinin ilk antitezidir ve rengin sarıya ya da maviye yakınlığı büyük önem taşır.

İkinci antitez, siyahla beyaz arasındadır, yani bu renk çiftinden kaynaklanan aydınlık veya karanlığa yakınlıktır. Bu renkler de, izleyiciye doğru ve ondan öteye giden, kendilerine özgü ancak daha katı bir harekete sahiptirler. (Bkz: şekil. l)

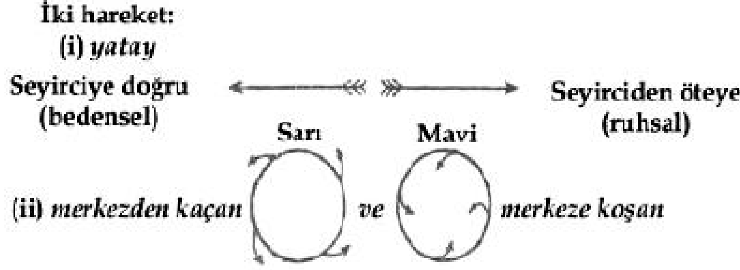
Sarı ve mavi, ilk antitezi etkileyen başka bir harekete daha sahiptir: merkezden dışarı ve merkeze doğru hareket. İki daire çizilir ve biri sarıya biri de maviye boyanırsa, dikkatle bakıldığı takdirde sarının, merkezden dışarıya doğru yayıldığı ve belirgin bir şekilde izleyiciye doğru uzandığı görülür. Öte yandan mavi, kabuğuna çekilen bir salyangoz gibi kendi içine çekilir ve izleyiciden uzaklaşır.[43]

ŞEKİL1

Birinci karşıt çift
A ve B

(ruhsal etki olarak içsel karakter)

A — **Sıcak Sarı** | **Soğuk Mavi** | **= Birinci karşıtlık**



B — **Açık Beyaz** | **Koyu Siyah** | **= İkinci karşıtlık**

İki hareket:
(i) *direncin hareketi*

Buna rağmen gelecek (doğum) — **Beyaz** — **Siyah** — **Mutlak dirençsizlik gelecek (ölüm)**

(ii) sarı ve mavide olduğu gibi merkezden kaçan ve merkeze koşan hareket fakat donuk.

ŞEKİL 2

İkinci karşıt çift
C ve D

(fiziksel tamamlayıcı renkler)

C — **Kırmızı Hareket** | **Yeşil** | **= Üçüncü karşıtlık ruhsal olarak kaldırılmış Birinci karşıtlık**

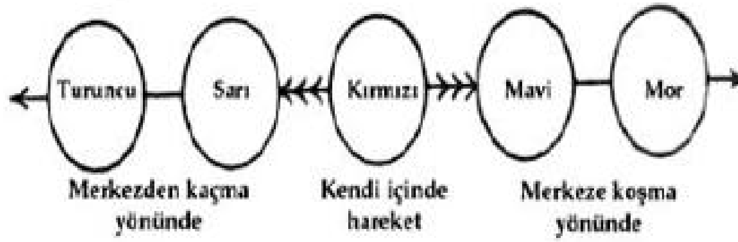
Kendi içinde hareket — **=Potensiyel hareket** **=Hareketsizlik**

Kırmızı

Merkezden kaçan ve merkeze koşan hareketler yoktur
ışıksal karşılaştırıldıklarında =Gri
mekanik olarak beyaz ve siyah katıldığında =Gri

D Turuncu Mor = Dördüncü karşıtlık

Karşıtlıktan şu şekilde ortaya çıkar:
1. Sarının kırmızı içinde aktive olmasıyla = Turuncu
2. Mavinin kırmızı içinde pasifliğiyle =Mor



Açık ve koyu renkler hareketi vurgular. Beyazla karıştırılıp daha açık hale getirildiğinde sarının hareketi artar. Mavinin hareketi ise siyahla karıştığında, yani koyulaştığı zaman artar. Demek ki sarı hiçbir şekilde koyu bir renk olamaz. Beyazla sarı arasındaki ilişki, siyahla mavinin ilişkisine benzer. Zira mavi, siyahın hemen yanında duracak kadar koyulaşabilir. (Beyazla sarı ile maviyle siyah arasındaki) Bu fiziksel ilişkinin yanı sıra, iki renk çifti arasında, büyük farka yol açan ruhsal bir ilişki de vardır.

Sarı soğutulursa yeşil ortaya çıkar ve hem yatay hareket durur, hem de merkezden dışarı doğru olan hareket. Renk, solgun ve gerçekdışı bir hale gelir. Karşıt hareketi nedeniyle mavi, sarı üzerinde fren görevi görür; ancak mavinin kendi hareketi de böylece engellenir. İki renk de hareketsizleşir ve ortaya yeşil çıkar. Benzer şekilde siyah ve beyazın karışması da hareketsiz olan ve ruhsal açıdan yeşile çok benzeyen griyle sonuçlanır.

Ancak geçici olarak hareketten kesilen yeşil, sarı ve mavi, potansiyel olarak etkin renklerdir; gride ise böyle bir hareket olanağı yoktur. Çünkü

gri, biri hareketsiz bir uyumsuzluk içinde, diğeri ise sonsuz bir duvar ya da dipsiz bir kuyu gibi hareketsiz bir olumsuzlama halinde bulunan –uyumsuzluğu bile olumsuzlayan- ve etkin kuvvetten yoksun iki renkten oluşmaktadır.

Yeşili meydana getiren renkler etkindirler ve kendilerine özgü hareketlere sahiptirler ve bu harekete dayanarak ruhsal etkiyi kestirmek mümkündür.

Sarının iki hareketi, yani izleyiciye yaklaşma (bu hareket, sarının yoğunlaştırılmasıyla artar) ve sınırları aşma, gözü kapalı her engele koşan ve amaçsızca her yöne atılan bir insana benzer.

Herhangi bir geometrik formdaki sarıya durmaksızın bakıldığı takdirde, rahatsız edici bir etki oluşur ve rengin ısrarlı ve saldırgan karakteri ortaya çıkar.[44] Sarının yoğunlaştırılması, rengin çıkardığı acı verici sesi iyice tizleştirir.[45]

Sarı tipik dünyevi renktir. Asla derin bir anlama sahip olamaz. Maviyle karıştırıldığında solgun bir renk ortaya çıkar. İnsan ruhundaki karşılığı delilik olabilir. Melankoli ya da hastalık hastalığından ziyade cinneti andırır.

Mavi derin bir anlamın gücünü taşır; bu öncelikle rengin (1) izleyiciden uzaklaşan ve (2) kendi merkezine dönen fiziksel hareketlerinde görülmektedir. Mavi derinleşmeye öyle yatkındır ki koyulaştıkça içsel etkisi güçlenir.

Mavi tipik ilahi renktir.[46] Verdiği esas his dinginliktir.[47] Siyaha yaklaştıkça, insanı aşan bir kedere yol açar.[48] Kendisine pek de uygun olmayan bir hareketle beyaza doğru yükseldiğinde ise, etkisi azalır ve zayıflar. Müzikte, açık mavi flüte, koyu mavi çelloya, daha koyu bir mavi gürleyen bir kontrbasa, en koyu mavi de orga denk düşer.

Mavi ve sarının dengeli bir karışımından yeşil çıkar. Yatay hareket de, merkeze ve merkezden dışarı doğru hareketler de sona erer. Bu nedenle, gözden ruha ulaşan etki hareketsizdir. Yalnızca optisyenlerin değil tüm dünyanın kabul ettiği bir olgu bu. Yeşil, mevcut en huzurlu renktir. Bu dinginlik yorgun insanlara iyi gelir, ancak bir süre sonra sıkıcılaşır. Yeşil

tonlarındaki resimler durağandırlar ve insanı usandırabilirler. Bu, sarının etkin sıcaklığına da mavinin etkin serinliğine de ters düşen bir etkidir. Renk hiyerarşisinde yeşil, -halinden memnun, yerinden oynatılmaz ve dar görüşlü- burjuvadır. Kış fırtınalarının ve baharın üretken enerjisinin ardından doğanın dinlendiği yaz mevsimin rengidir (Bkz. şekil 2).

Yeşilin içindeki mavinin ya da sarının baskınlaşması, baskın renge uygun bir etkinlik ortaya çıkarır ve içsel etkiyi değiştirir. Yeşil, ağırbaşlılığını ve dinginliğini muhafaza eder; açıldıkça daha ağırbaşlı, derinleştikçe de daha dingin bir hale gelir. Müzikte yeşil, kemanın yumuşak ara sesleriyle karşılanır.

Siyah ve beyazdan daha önce genel olarak bahsetmiştik. Daha ayrıntılı bahsedecek olursak, beyaz, renksizlik olarak kabul ediliyor olsa da (büyük ölçüde, doğada beyaz bulunmadığını düşünen İzlenimcilerden kaynaklanan bir görüş),[49] tüm renklerini yitirmiş bir dünyanın simgesidir. Bu dünya bizden öyle yukarıdadır ki armonisi ruhlarımıza erişmez. Geçit vermez bir duvarı andıran muazzam bir sessizlik, içindekini aklımızdan gizler. Bu nedenle beyaz, melodiyi geçici olarak kesintiye uğratan esler gibi bizi olumsuz yönde etkileyen bir sessizlik armonisine sahiptir. Bu, ölü değil, olanaklara gebe bir sessizliktir. Beyaz, doğumdan önceki hiçliğin, buzul çağındaki dünyanın çekiciliğine sahiptir.

Öte yandan, tamamen ölü ve içinde hiçbir olanak barındırmayan sessizlik siyahın armonisine sahiptir. Müzikte o derin ve nihai eslere karşılık gelir; olur da melodi sonra bir şekilde devam ederse, kulağa başka bir dünyanın şafağı gibi gelir. Siyah, ölülerin yakıldığı odun yığınları gibidir, yanıp kül olmuştur, ceset gibi hareketsizdir. Siyahın sessizliği ölüm sessizliğidir. Dışsal olarak siyah, en az armoniye sahip renktir, etkisiz bir zemin gibidir, üzerinde en cılız renkler bile parlar ve öne çıkar. Bu bakımdan da beyazdan farklıdır; çünkü neredeyse tüm renkler, beyazın yanında uyumsuz ya da tamamen sessiz kalırlar.[50]

Beyazın neşe ve lekesiz saflığın, siyahın ise acı ve ölümün simgesi olarak kabul ediliyor olması hiç de mantıksız değil. Siyahla beyazın karıştırılmasıyla, daha önce de söylemiş olduğumuz gibi sessiz ve

hareketsiz bir renk olan gri meydana gelir. İki cansız renkten meydana gelen bu rengin sükûnetinde yeşildeki gibi potansiyel bir etkinlik yoktur. Yeşil ve kırmızı karışımından da edilginlikle parıldayan sıcaklığın ruhsal harmanı olan, benzer bir gri meydana gelir.[51]

Kırmızının sınırsız sıcaklığı, sarı gibi sorumsuz bir çekicilik taşımaz. Kararlı ve güçlü bir yoğunlukla içten içe çınlar; kendi kendine parlar ve gücünü boş yere dağıtmaz (Bkz. şekil.2).

Çeşitli güçlere sahip olan kırmızı hayli çarpıcıdır. Farklı gölgelendirmelerle ustaca kullanıldığı takdirde, ana ton sıcak ya da soğuk bir hale getirilebilir.[52]

Açık, sıcak kırmızı, doku ve etki bakımından orta-sarıya benzer ve güç, dinçlik, kararlılık, zafer hisleri verir. Müzikteki karşılığı güçlü, sert ve çınlayan trompet sesidir.

Zincifre kırmızısı sertlik hissi verir, su verilmiş kızgın çelik gibidir. Maviyle yatışıp diner, çünkü soğuk bir renkle karıştırılmayı kaldıramaz. Böyle bir karışım, günümüz ressamlarınca küçük görülen ve kirli bulunan bir renk meydana getirir. Fakat maddi bir varlık olarak kirin de kendine özgü bir içsel etkisi vardır ve bu yüzden, resimde ondan kaçınmaya çalışmak, eskilerin saf renk diye bağrışmaları gibi yanlış ve çiğ bir tavırdır. İçsel ihtiyaç söz konusu olduğunda, dıştan pis gelenin içi saf, dıştan saf gelenin içi de pis olabilir.

Kırmızının az önce bahsettiğimiz iki tonu, izleyiciye daha az uzanmaları dışında sarıya benzer. Kırmızının parıltısı kendi içindedir. Bu yüzden kırmızı sarıdan daha çok sevilen bir renktir, primitif eserlerde, geleneksel süslemelerde ve köy kıyafetlerinde sıkça kullanılır; çünkü açık havada, kırmızıyla yeşilin armonisi çok güzel olur. Bu kırmızı, tek başına kullanıldığında maddidir ve tıpkı sarı gibi, derin bir çekicilikten yoksundur. Derin cazibesine ancak daha asil bir şeyle birleştirildiği zaman kavuşur. Kırmızıyı siyahla karıştırarak koyulaştırmak tehlikelidir, çünkü siyah parıltıyı söndürür ya da ciddi anlamda azaltır.

Ve geriye, duygudan yoksun ve harekete gönülsüz kahverengi kalır. Kırmızının katkısı dıştan güç bela duyulur; fakat güçlü bir içsel armoni orada çınlamaktadır. Ustaca bir karışım, olağanüstü ve tanımlanamaz güzellikte bir içsel etki meydana getirebilir. O zaman zincifre kırmızısı fevkalade bir trompet gibi ses verir ya da davul gibi gümbürder.

Soğuk kırmızı (kökboya), temelde soğuk olan tüm renkler gibi -özellikle gök mavisi eklenerek- koyulaştırılabilir. Rengin karakteri değişir, iç parıltısı artar ve etkin unsur yavaşça gözden kaybolur. Ancak bu etkin unsur asla koyu yeşildeki gibi tamamıyla yok olmaz. Geride daima bir iz kalır; gözden uzakta bir yerlerde yeniden ileri atılmayı bekler. Koyulaştırılmış kırmızıyla koyulaştırılmış mavi arasındaki fark budur; çünkü kırmızıda her zaman maddenin izi kalır. Müzikteki karşılığı, çellonun kederli ara sesleridir. Soğuk, açık bir kırmızıda çok belirgin bir bedensel ya da maddi unsur bulunur, fakat daima bir genç kız yüzünün taze güzelliği gibi saftır. Kemanın şakıyan sesi bunu müzikte tam olarak ifade etmektedir.

Sıcak kırmızı uygun bir sarıyla yoğunlaştırıldığında turuncu olur. Bu karışım, kırmızıyı neredeyse izleyiciye doğru yayılır hale getirir. Ama kırmızı unsuru rengi arsızlıktan koruyacak denli güçlüdür hep. Turuncu, kendi gücüne inanmış bir adam gibidir. Sesi, duayı haber veren çanın ya da eski bir kemanın sesini andırır.

Turuncunun sarıyla adam edilmiş bir kırmızı olması gibi mor da mavi sayesinde insanüstü bir hale kavuşan kırmızıdır. Ancak mordaki kırmızı soğuk olmalıdır; çünkü ruhsal ihtiyaç sıcak kırmızıyla soğuk mavinin karışmasına izin vermez.

Yani mor, hem fiziksel hem de ruhsal anlamda serinletilmiş bir kırmızıdır. Bu nedenle oldukça kederli ve rahatsızdır. Yaşlı kadınlarca giyilir, Çinde de yas renklerindendir. Müzikte mor, İngiliz kornosudur yahut tahta çalgıların (örneğin fagotun) boğuk sesidir.[53]

Bahsettiğimiz son iki renk (turuncu ve mor), basit renklerin dördüncü ve son antitezini oluşturur. Aralarındaki ilişki üçüncü antitezdeki - yeşil ve

kırmızı arasındaki – ilişki gibidir, yani tamamlayıcı renklerdir bunlar (Bkz. şekil 2).

Altı renk, kendi kuyruğunu ısıran bir yılan (sonsuzluğun, sonu olmayan bir şeyin sembolü) gibi büyük bir daire oluşturur ve üç antitezi meydana getirir. Bu dairenin sağında ve solunda, iki büyük sessizlik kaynağı durur: doğum ve ölüm (Bkz. şekil 3).

Bu temel renkler ve bu renklere karşılık gelen duygularla (neşe, keder vs) ilgili tüm söylediklerimin çok genel ve geçici olduğu açık. Çünkü bu duygular, ruhun yalnızca maddi ifadeleri. Sesler gibi renk tonları da çok hassastır ve ruhta, sözcüklerle ifade edilemeyecek kadar ince duygular uyandırırlar. Elbette her ton bazı sözcüklerle ifade edilebilir, ama bu ifade daima eksik kalır. Sözcüğün ifade etmeyi başaramadığı kısım önemsiz sayılamaz, rengin özüdür. Bu yüzden, sözcükler renkleri yalnızca işaret edebilir ve akla getirebilirler. Rengi sözcüklerle ifade etmenin imkânsızlığı ve başka bir ifade şekli ihtiyacı, geleceğin sanatına imkân verir. Geleceğin sanatının sayısız, zengin ve çeşitli birleşimlerinin esası şu: Rengin gerçek ifadesine farklı sanat formlarının birlikte kullanılmasıyla ulaşılabilir; her sanat kendi rolünü oynar ve tek bir sanatın yakalayamayacağı zenginlik ve güçte bir bütün meydana gelir. Farklı sanatların birleşimi ya da uyumsuzluğuyla elde edilecek büyük derinlik ve güç olanakları kolayca fark edilebilir.

Bir sanatın bir diğerinin yardımına koşabileceğini kabul etmenin, sanat dalları arasındaki kaçınılmaz farkların inkâr edilmesi anlamına geldiği sıkça söylenir. Fakat durum böyle değildir. Daha önce de söylenildiği gibi, iki farklı sanat dalının tamamen benzer bir içsel etkiye yol açması mümkün değildir. Bu mümkün olsaydı bile, ikinci versiyon en azından dışta diğerinden farklı olurdu. Ama bunun böyle olmadığını, yani farklı sanat dallarıyla, aynı etkinin hem dışsal hem de içsel benzerinin elde edilebileceğini düşünün, o zaman böyle bir tekrara gerek kalmayacaktır. Farklı insanlar farklı sanat formlarına yakınlık duyarlar (bu, etkiyi yaratanlarla etkilenenler arasında, yani hem etkin hem edilgin tarafta benzerdir). Daha da önemlisi, seranın sıcak havasının meyvenin olgunlaşması için gerekli olması gibi, aynı etkinin yinelenmesi de zarif

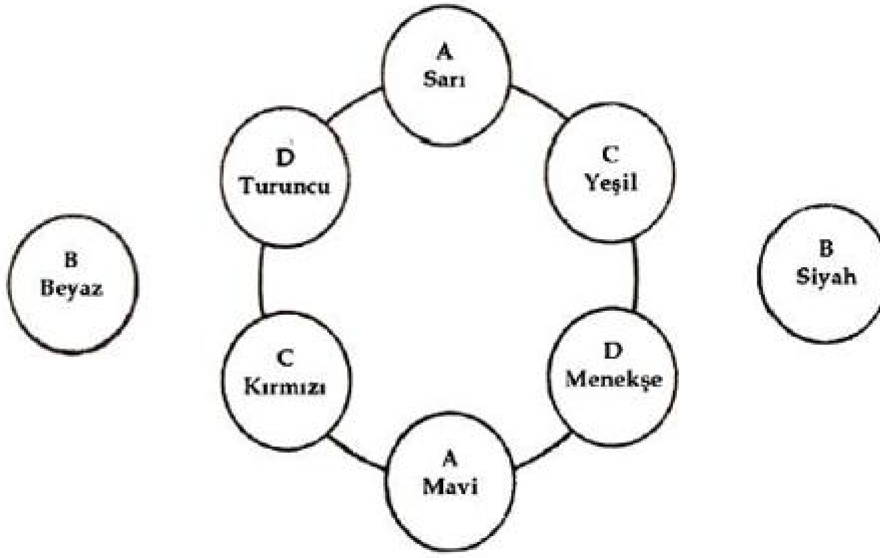
duyguların olgunlaşması için gerekli ruhsal atmosferi güçlendirir. Bu durumun bir örneği de, tek başına ortaya çıktığında fark edilmeyen hareket, düşünce ve duyguların tekrarlandıklarında kişide güçlü bir izlenim bırakmalarıdır.[54] Fakat bu kuralı yalnızca ruhsal atmosferin basit örneklerine uygulamamalıyız; çünkü bu atmosfer de hava gibidir, saf da olabilir, yabancı unsurlarla dolu da. Bu atmosfer yalnızca görünür hareket, duygu ve düşüncelerden oluşmaz; içinde kimsenin bilmediği esrarlı olaylar, dile gelmemiş düşünceler ve gizli duygular da vardır. Ruhsal atmosferde intiharlar, cinayetler, şiddet, bayağı ve değersiz düşünceler, nefret, düşmanlık, bencillik, kıskançlık, tutucu vatanseverlik ve partizanlık da bulunur.[55]

Özveri, karşılıklı yardım, yüce düşünceler, sevgi, cömertlik, başkalarının başarılarına sevinme, insanlık ve adalet ise, güneşin mikropları öldürüp atmosfere saflığını yeniden kazandırması gibi, az önce saydığımız unsurları ortadan kaldıran unsurlardır.[56]

İkinci ve daha karmaşık bir tekrar formu da, farklı unsurların farklı formları ortak kullandıkları bir formdur. Bizim durumumuzda bu unsurlar, geleceğin sanatında birleşen farklı sanat dallarıdır. Hem bu tekrar formu daha da güçlüdür; çünkü farklı mizaçtaki kişiler birleşimdeki farklı unsurlardan etkilenirler. Biri için müzikal, öteki için resimsel, bir diğeri için ise yazınsal form en harekete geçirici ve etkileyici formdur. Bu nedenle, farklı sanatlarda farklı güçler gizlidir. Böylece, bir araya geldiklerinde kişide belirli bir etki yaratabilirler.

Renklerin etkilerinin açıkça tanımlanması, çeşitli değerlerin uyum içinde inşa edilmesine zemin sağlayacak. Sanatsal duyguya göre seçilmiş bir rengin tonlarına göre tasarlanan gerçek sanatsal düzenlemeler yapılacak. Bir rengin uygulanması ve ilişkili iki rengin birleşimi ve karışımı çoğu renkli armoninin kaynağıdır. Renklerin işleyişlerine dair söylediklerimizden ve bir sorgulama, deneme ve çelişki çağında yaşıyor olduğumuz gerçeğinden hareketle, çağımızın, tek renklere dayalı armoniler kurmaya hiç de uygun olmadığı sonucuna kolayca varırız. Mozartın müziğini muhtemelen gıptayla ve hüzünlü bir ilgiyle dinliyoruz. Müzik, içsel yaşantımızın kargaşasında hoş bir ara, bir teselli, bir umut oluyor. Fakat kulaklarımıza, çoktan geçmiş

ve temelde bize yabancı bir çağa ait bir şeyin yankısı gibi geliyor. Renklerin çatışması, kaybettiğimiz denge hissi, sallanan ilkeler, beklenmedik saldırılar, önemli sorular, (görünüşe bakılırsa) yararsız çabalamalar, fırtına ve kasırga, kırılmış zincirler, antitezler ve çelişkiler. Bizim armonimiz bunlardan oluşuyor. Bu armoniden yükselen kompozisyon, kendi ayrı varlığına sahip, fakat içsel ihtiyacın gücüyle, resim adı verilen ortak yaşama katılan renk ve formun bir karışımıdır. Yalnızca bu tek parçalar hayatidir. Onların dışındaki her şey (çevre koşulları gibi) ikincildir. İki rengin birleşimi, modern koşulların mantıki sonucudur.



Şimdiye dek uyumsuz sayılmış olan renklerin karıştırılması da daha ileri bir hamledir. Örneğin, fiziksel bir ilişkileri bulunmayan, yalnızca ruhsal karşıtlıkları nedeniyle çok güçlü bir etki ortaya çıkaran kırmızıyla mavinin birlikte kullanılması, modern armonide en sık rastlanan bir tercih.[57] Bugün armoni, tarih boyunca en önemli sanat ilkelerinden biri olmuş olan karşıtlık ilkesine dayanıyor. Ancak bizim karşıtlığımız, kendi başına ayakta duran ve armoninin diğer ilkelerinden destek almayan (çünkü böyle bir destek yıkım demektir) ruhsal bir karşıtlıktır. Kırmızıyla mavinin bir araya getirilmesi hem Almanyada hem de İtalyada Primitifler tarafından o kadar sevilmiştir ki, çoğunlukla dinsel konulardaki halk resimlerinde kullanılmış ve günümüze kadar gelmiştir. Böyle resimlerde Meryem sık sık kırmızı bir

elbise ve mavi bir pelerin giymektedir. Sanatçı, cennetin zarafetini insanlık, insanlığı da cennet vasıtasıyla ifade etmek istemiş gibidir. Renklerin kurallara uygun ve uygun olmayan birleşimleri, çeşitli renklerin karşıtları, bir rengin bir diğerini kaplaması, renkli yüzeylerin çeşitli formların sınırlarıyla tanımlanması, bu sınırların aşılması, yüzeylerin karışması ve keskince ayrılması… Tüm bunlar, sanatsal olanaklara müthiş ufuklar açar.

Maddi nesnelerden soyut dünyaya yönelmedeki ilk adımlardan biri, teknik bir terim kullanacak olursak, üçüncü boyutun reddidir; yani resmi bir düzlemde tutma girişimidir. Model alma bir yana bırakılır. Böylece maddi nesne daha soyut bir hale getirilir ve ileri doğru önemli bir adım atılır. Fakat bu adımın, resmin olanaklarını bir tuval parçasıyla sınırlama gibi bir etkisi olmuştur ve bu sınırlama hem resme oldukça maddi bir unsur sokmuş, hem de olanakları ciddi anlamda azaltmıştır.

Resmi bu maddi sınırlamadan kurtarmaya ve yeni bir kompozisyon formuna ulaşmaya yönelik her girişim, öncelikle bu tek düzlem kuramının yıkılmasıyla uğraşmalıdır. Resmi ideal bir düzleme kavuşturacak girişimler yapılmalı. Tuvalin maddi düzlemi bu ideal düzlemin ifadesi olacaktır.[58] Düz üçgenlerden oluşan bir kompozisyon, üç boyutlu plastik üçgenlerden, yani piramitlerden oluşan bir kompozisyona dönüşür, bu Kübizmdir. Ancak durgunluk eğilimi ve form adına forma yoğunlaşma da görülür ve sonuçta olanaklar yine fakirleşir. Ama bu, içsel bir ilkeyi uygulamanın kaçınılmaz sonucudur.

Çok önemli bir diğer nokta unutulmamalı. İdeal bir düzlem yaratmak üzere maddi düzlemi üç boyutlu bir alan gibi kullanmanın başka yolları da bulunuyor. Çizginin inceliği ya da kalınlığı, formun yüzeye yerleştirilmesi, bir formun diğer bir formu kaplaması, kullanılabilecek sanatsal vasıtalara örnek olabilir. Doğru kullanıldığı takdirde ilerleme ya da geri çekilmeye yol açan ve resmi bir canlıya çevirerek uzamı sanatsal açıdan genişletebilen renk de benzer olanaklar sunmaktadır. Bu iki genişleme vasıtasının armonik olarak ya da uygun hale getirilerek birleştirilmesi tamamıyla sanatsal kompozisyonun en zengin ve en güçlü unsurlarından biridir.



Kandinsky: İmpression No. 29,

Teori



Çağdaş armoninin doğasından dolayı, tam bir teori[59] geliştirmek ya da sıkı bir sanatsal zemin kurmak bugün daha önce olmadığı kadar güçtür. Böylesi girişimler Leonardonun küçük kaşıklar sistemindeki gibi bir sonuca varır. Ancak resimde temel ilkeler ya da sağlam kurallar olmadığını ve onları aramanın kaçınılmaz bir biçimde akademizme yol açacağını söylemek de acelecilik olur. Müziğin bile, zaman zaman değişmesine rağmen, bir tür sözlük gibi her zaman yararlı ve değerli olan bir grameri vardır.

Fakat resim farklı bir konumdadır. Doğaya bağlılığa karşı olan isyan henüz başlıyor. Rengin ve formun içsel etkinliği bugüne dek bilinçsizce değerlendirildi. Kompozisyonun geometrik bir forma tabi tutulması yeni bir fikir değil (örneğin, İran sanatı). Tamamıyla soyut bir temel üzerine yapı kurmak yavaş ilerleyen bir iştir ve başta rastgele ve amaçsız gözükür.

Sanatçı gözünün yanı sıra ruhunu da eğitmelidir, böylece renkleri yalnızca dışsal izlenimlere göre değil kendi başlarına da tahlil edebilir.

Bizi doğaya bağlayan bağları aceleyle koparmaya başlar ve saf rengin soyut formla birleşiminden başka şey görmez olursak, yalnızca süsleme niteliği taşıyan ve boyun bağlarına ya da halılara yaraşır eserler üretiriz. Güzel form ve güzel renk, estetikçilerin ya da akıllarını güzellik fikrine takmış natüralistlerin iddialarının aksine, kendi başına yeterli bir amaç değildir. Resmimizin henüz başlangıç safhasında olmasından dolayı, hakiki renk ve form kompozisyonunun içsel armonisini pek az yakalayabiliyoruz. Titreşimler elbette sinirlere ulaşıyor, ancak daha öteye gidemiyorlar, çünkü ruhta yarattıkları etki çok zayıf. Ama ruhsal deneyimin hız kazandığını, insan düşüncesinin en sağlam temeli olarak görülen pozitif bilimlerin sendelediğini ve maddenin yakında gözden uzaklaşacağını düşününce, saf kompozisyon devrinin yakında geleceğine dair umutlanıyoruz.

Süslemenin cansız olduğu düşünülmemeli. Onun da içsel bir yaşamı var; fakat bu, ya eski süsleme sanatı örneklerinde olduğu gibi bize bir şey ifade etmiyor, ya da yetişkinlerle ceninlerin eşit roller oynadığı, kol ve bacaklardan yoksun varlıkların bulunduğu, burunlarla ayak parmaklarının kendi başlarına dolaştıkları bir dünya gibi mantıkdışı bir karmaşayı andırıyor. Aynı kaleideskobun yarattığı farklı dünya gibi. Süsleme sanatı bizi yine de etkiliyor; örneğin Doğu süslemelerinin vahşilerinkinden ya da eski Yunanınkilerden oldukça farklı bir etkisi var Müziğin, parçanın doğasına göre allegro, serioso vs gibi tanımlanması gibi, süsleme örneklerinin de neşeli, ciddi ya da kederli diye tanımlanması boşuna değildir.

Geleneksel süsleme sanatı kaynağını muhtemelen doğadan alıyor. Ancak dış doğanın tüm sanatın tek kaynağı olduğunu öne sürdüğümüz takdirde, desenlerde doğal nesnelerin sanki hiyerogliflermiş gibi sembol olarak kullanıldığını da hatırlamamız gerekir. İçsel armonilerini bu yüzden tartamıyoruz. Örneğin, Çin ejderhalarından oluşan bir desenin yemek ya da yatak odamızda bulunmasından rahatsız olmayabiliriz, papatyalı bir desenden pek ayırmayabiliriz onu.

Şimdiden ölüm döşeğine düşmüş çağımızın sonuna doğru yeni bir süsleme sanatı gelişebilir, ancak bu sanatın geometrik forma dayalı olması pek muhtemel değil. Bu yeni sanatı bugünden tanımlamaya çalışmak, büsbütün açılsın diye goncayı çekiştirmek gibi anlamsız olur. Bugün hâlâ dış doğaya bağlıyız ve ifade araçlarımızı onda bulmamız gerekiyor. Peki, bunu nasıl yapacağız? Başka deyişle, doğanın renklerini ve formlarını değiştirirken ne kadar ileri gidebiliriz?

Sanatçı, duygularını taşıyabildiği noktaya dek gidebilir. Biz de hakiki hislere duyulan ihtiyacın ne kadar büyük olduğunu bir kez daha görürüz. Bunu birkaç örnekle daha anlaşılır kılalım.

Sıcak bir kırmızı tonu, ayrı bir renk ya da soyut bir şey sayılmayıp doğal bir formla birleştirilir ve bir nesnenin bir parçası olarak uygulanırsa, rengin içsel değeri maddi açıdan değişir. Doğal formlardaki çeşitlilik ruhsal değerlerde çeşitlilik yaratır ve tümü, asıl kırmızıyla uyum sağlar. Kırmızıyı gökyüzüyle, çiçeklerle, bir giysiyle, bir yüzle, bir atla, bir ağaçla birleştirdiğimizi varsayalım.

Kırmızı bir gökyüzü, aklımıza gün batımını ya da ateşi getirir ve buna bağlı olarak üstümüzde görkem ya da tehlike etkisi bırakır. Diğer nesnelerin bu kırmızı gökyüzüyle birlikte nasıl kullanıldığı artık iyice önemlidir. Bu kullanım doğaya sadık ve uygunsa, gökyüzünün natüralistik etkisi güçlenir. Ama diğer nesneler çok daha soyut bir biçimde işlendilerse, gökyüzünün natüralistik etkisini yok eder ya da azaltırlar. İnsan yüzünde kırmızı kullanılması da benzer sonuçlara yol açar. Bu durumda kırmızı, modelin tutkulu ya da başka yanlarını vurgulamak için kullanılabilir ve ancak resmin geri kalanının aşırı derecede soyut bir biçimde işlenmesiyle bastırabilecek bir güç kazanabilir.

Kırmızı bir giysi bambaşka bir durum, çünkü giysi gerçekte de herhangi bir renkte olabilir. Ancak burada saf sanatsal gereklilikleri karşılamaya pek uygundur; çünkü yalnızca burada, maddi amaçlarla ilişkisiz bir şekilde kullanılabilir. Sanatçı, yalnızca kırmızı pelerinin değerini değil, pelerinin onu giyen figürle ve figürün tüm resimle olan ilişkisini de düşünmelidir. Resmin kederli bir resim olduğunu düşünün; kederli hava da –merkezi

konumundan ya da hatlarından, tavrından, renginden vs. dolayı- kırmızı pelerinli figür üstünde yoğunlaşıyor olsun. Kırmızı, keskin bir duygu uyuşmazlığı yaratarak resmin kederini ön plana çıkaracaktır. Kederli bir rengin kullanılması dramatik bütünün etkisini zayıflatırdı.[60] Bu, daha önce bahsi geçen antitez ilkesidir. Kırmızı, tek başınayken izleyicide keder etkisi bırakmaz. Kederli bir resme katıldığı ve uygun bir şekilde kullanıldığı takdirde ise dramatik bir unsura yol verir.[61]

Kırmızının ağaçta kullanılması da başkadır. Rengin temel değeri değişmez. Ancak bu defa sonbahar çağrışımı devreye girer. Renk bu çağrışımla kolayca birleşir ve kırmızı pelerinde olduğu gibi dramatik bir çatışma olmaz.

Son olarak, kırmızı bir at da başka türlü bir değişikliğe yol açar. “Kırmızı at” demek bile bizi başka bir havaya sokar. Kırmızı bir atın imkânsızlığı bizi gerçekdışı bir dünyaya sürükler. Renk ve formun bu birleşiminin garip bir olay -tamamıyla yüzeysel ve sanat-dışı bir etki- ya da bir peri masalı[62] -yine sanat-dışı bir etki- gibi görünmesi olasıdır. Kırmızı atı natüralist bir peyzaja yerleştirmek öyle bir uyumsuzluk yaratır ki ne o eski tutarlı etki uçup gider. İster geleneksel uyuşmazlığa ister uyuma dayalı olsun, tutarlılık ihtiyacı armoninin esasıdır. Yeni armoni, dışsal form ve rengin varyasyon ve karşıtlıkları ne olursa olsun, resmin içsel değerinin bütünleşmiş olmasını gerektirir. Bu nedenle, yeni sanatın unsurları doğanın dışsal değil içsel özelliklerinde aranmalıdır.

İzleyici, resimde bir anlam, yani farklı bölümler arasında dışsal bir bağlantı aramaya dünden hazır. Materyalist çağımız, karşısında durup resmin kendi mesajını iletmesine razı gelemeyen bir izleyici ya da uzman tipi doğurdu. İzleyici, resmin içsel değerinin işlemesine izin vermek yerine, telaşla doğaya yakınlık, mizaç, işleme tarzı, tonalite, perspektif vs aramaya koyuluyor. İçsel anlama ulaşmak üzere dışsal ifadeyi didiklemiyor. İlginç bir insanla sohbet ederken, onun esas düşünce ve duygularına ulaşmaya çalışırız. Kullandığı kelimelerle, telaffuzuyla, nasıl nefes aldığıyla, dilinin ve dişlerinin hareketleriyle, beynimizdeki psikolojik faaliyetle, kulağımızdaki fiziksel sesle ya da sinirlerimizdeki fizyolojik etkiyle ilgilenmeyiz. İlginç ve önemli olmalarına rağmen o an esas meselenin

bunlar olmadığının ve bizi asıl ilgilendirenin anlam ve düşünceler olduğunun farkındayızdır. Bir sanat eseriyle karşı karşıya geldiğimizde de aynı duygu içinde olmalıyız. Bu tavır yaygınlaştıkça sanatçı da tamamıyla sanatsal bir dil konuşabilecek.

Renk ve formun birleşimine dönersek, değinilmesi gereken bir olasılık daha var. Resimdeki doğal-olmayan nesnelerin edebi etkileri olabilir, hatta tüm resim masal gibi gelebilir. İzleyici, olağanüstü olarak kabul ettiği için kendisini rahatsız etmeyen bir ortama sokulmuştur; hikâyenin izini sürmeye çalışır ve renklerden türlü türlü etkilenir. Oysa renklerin içsel bir etki bırakmaları olanaksızdır, dışsal düşünce hâlâ hâkimdir. Çünkü izleyici şimdi de içsel hissin hakikatine yer vermeyen boş bir düşler âlemine gitmiştir.

O halde, masala kaçmayan ve rengin özgür etkinliğini kısıtlamayan bir ifade biçimi bulmamız gerek. Doğadan aldığımız renkler, formlar ve hareket, dışsal etkilere yol açmamalı ve dışsal nesnelerle bağlantılı olmamalı. Doğadan uzaklaşma ne kadar açıksa, içsel anlamın saf olma ve engelle karşılaşmama olasılığı o kadar fazladır.

Bir sanat eseri sadelikten yana olabilir, fakat armoni, dışsal bir nedenle belirlenmemişse ve maddi bir amaç peşinde değilse saftır. En sıradan hareket bile -örneğin ağırlık kaldırma hazırlığı- asıl amacı ortada değilse esrarengiz ve dramatik bir hale bürünür. Öylece durup bir açıklama aklımıza düşene dek büyülenmişçesine izleriz onu. Soyut düşünme zevkini yok eden şey, günlük yaşantımızda esrarengiz bir şeyler olamayacağına duyulan inançtır. Pratik kaygılardan başka bir şey kalmamıştır. Yeni dansın gelişimi bu çizgide, yani hareketin içsel anlamını zaman ve uzam yoluyla ifade etmek yönünde olmuştur. Dansın kaynağı muhtemelen yalnızca cinsellikti. Bu unsuru halk danslarında hâlâ açıkça görüyoruz. Dans dinsel merasim olarak geliştikçe de iki unsur bir araya gelip sanatsal bir form almış ve baleyi meydana getirmiştir.

Günümüzde bale, bu iki kaynağı yüzünden kargaşa içinde. Dışsal amaçları -sevgi ya da korkuyu ifade etmek vs- geleceğin soyut düşünceleri için fazla maddi ve naif. Çağdaş reformcularımız, daha ince ifadeler ararken

geçmişten yardım almaya çalıştılar. İsadora Duncan, Yunan dansıyla geleceğin dansı arasında bir bağ kurmuştur. Bu konuda, Primitiflerde esin arayan ressamlara benzer şekilde çalışmaktadır.[63] Resimdeki gibi dans için de bu yalnızca bir geçiş evresidir. Resimde olduğu gibi dansta da, geleceğin sanatının eşiğindeyiz. Her iki durumda da aynı kurallar uygulanmalı. Geleneksel güzellik bir kenara bırakılmalı ve hikâye anlatma ya da kıssa gibi yararsız edebi unsur terk edilmeli. Her iki sanat da, içsel ruhtan doğan her armoni ve uyuşmazlığın güzel olduğunu ve bunların yalnızca içsel ruhtan doğması gerektiğini müzikten öğrenmeli.

Geleceğin dans sanatının başarılı olması, ruhsal armoni sanatının ilk coşmasını, yani hakiki sahne kompozisyonunu mümkün kılacak.

Yeni tiyatronun kompozisyonu üç unsurdan oluşacak:

(1) Müzikal hareket

(2) Resimsel hareket

(3) Fiziksel hareket

Ve bu üçü, uygun bir şekilde birleştirildiği takdirde, ruhsal hareketi meydana getirecek, yani içsel armoni işleyecek. Resmin iki ana unsuru olan form ve renk gibi onlar da armoni ve uyumsuzluk içinde birbirlerine karışacaklar.

Scriabinin sesi ona karşılık gelen bir renkle yoğunlaştırma girişimi tabii yalnızca bir deneme. Gelişkin sahne kompozisyonunda, iki unsur üçüncüyle geliştirilir ve sonsuz birleşim ve bireysel kullanım olanakları açılır. Ayrıca Schönbergin kuartetlerinde denediği gibi, dışsal armoni içsel olanla birleştirilebilir. Bu fikrin nasıl geliştiğini burada daha fazla açıklamak mümkün değil. Okur, daha önce belirtilen resim ilkelerini sahne kompozisyonu sorununa uyarlamalı ve geleceğin tiyatrosunun içsel ihtiyacın sarsılmaz ilkesine uygun olanaklarını kendi başına genel olarak tasarlamalı.

Yeni sanata giden yol, Renk ve form birleşimine dair söylenenler izlenerek bulunabilir. Bu yol bugün iki tehlike arasında. Bir yanda, rengin geometrik forma tamamen keyfi bir biçimde uygulanması, yani salt desen var. Öbür yanda ise, rengin cisim formunda daha natüralistik bir biçimde kullanılması, yani salt fantezi bulunuyor. İki seçenek de abartılı. Her şey sanatçının emrinde ve günümüzün özgürlüğü hem yeni olanaklar hem de tehlikeler getiriyor. Yeni, muazzam bir devrin doğumuna tanıklık edebiliriz[64] ya da bu fırsatın anlamsız bir savurganlıkla boşa harcanışını izleyebiliriz.

Sanatın doğadan üstün olduğu yeni bir keşif değil.[65] Yeni ilkeler gökten düşmez; bir şekilde geçmişe ve geleceğe bağlıdırlar. Bizim için önemli olan, ilkenin o anki durumu ve en iyi nasıl kullanılabileceğidir. İlkeler zorla kullanılmamalı. Sanatçı ruhunu doğru sese göre ayarlarsa, eserinden çıkan sesler de öyle olur. Günümüzdeki özgürleşme, içsel ihtiyacın yolunda ilerlemeli. Bugün, dışsal formlar bu özgürlüğün önünü kesiyor ve kompozisyonun amacı yapı oluyor. Yapısal form arayışı, doğal formun çoğu zaman geometrik yapıya tabi tutulduğu, soyutun somutla engellendiği ve somutun da soyutla bozulduğu bir süreç olan Kübizmi doğurmuştur.

Yeni sanatın armonisi, çok daha ince ve gözden çok ruha hitap eden bir yapı gerektirir. Bu gizli yapı, görünüşte tesadüfî bir form seçimiyle meydana gelebilir. İçsel armoni, dışsal birlikten yoksun oluşta yatar. Formların böyle gelişigüzel düzenlenmesi sanatsal armoninin geleceği olabilir. Aralarındaki temel ilişki nihayet matematiksel olarak gösterilebilecek, ama düzenli değil düzensiz ifadelerle ortaya konulacak.


Kandinsky: İmpression No. 4,



sanat ve sanatçılar

Sanat eseri, gizemli ve anlaşılmaz bir biçimde sanatçıdan doğar, yaşamını ve varlığını ondan alır. Ne tesadüfîdir, ne de mantıksız; maddi yaşamı da ruhsal yaşamı da belirli ve anlamlı bir güce sahiptir. Varolmaktadır ve ruhsal bir atmosfer yaratacak güce sahiptir. İyi bir eser olup olmadığı da bu içsel noktadan bakılarak söylenebilir. Formunun kötü olması demek, anlamının, ruhta uygun titreşimler yaratamayacak kadar zayıf olması demektir.[66] Bu yüzden bir resim Fransızların dillerinden düşürmedikleri değerlere sahip olsa da iyi resmedilmiş olmayabilir. Yalnızca ruhsal değeri tam ve tatmin edici olduğunda iyi resmedilmiştir. İyi çizim, bu içsel değer yok edilmediği sürece değişmeyen çizimdir; anatomi, botanik ya da başka bir bilim açısından doğruluk taşıyıp taşımaması bir anlam ifade etmez. Doğal formu ihlal etmek diye bir sorun olamaz, önemli olan sanatçının nasıl bir forma ihtiyaç duyduğudur. Aynı şekilde, renkler de doğada bulundukları içine değil söz konusu resim için gerekli oldukları için kullanılır. Sanatçının, kullandığı formu gerekçelendirmesi gerekmez, aksine, sanatçının görevi, yalnızca ihtiyacını karşılayan formları kullanmaktır. Anatomi açısından da benzer başka konularda da, malzeme seçiminde sanatçıya mutlak özgürlük verilmeli. Böylesi bir ruhsal özgürlük, yaşamda olduğu gibi sanatta da gereklidir.[67]

Bununla birlikte, bilimsel ilkeleri sorgusuz sualsiz takip etmenin, bilgisizce ve boş yere reddetmek kadar kötü olmadığını belirtmek gerek. Birincisi en azından maddi nesneleri taklit etmektedir, bu da bir işe yarayabilir. [68] İkincisi düpedüz bir ihanettir ve karışıklığa neden olur. İlki ruhsal ortamı çoraklaştırır, ikincisi ise zehirler.

Resim bir sanattır ve sanat, geçici, yalıtılmış ve belirsiz bir üretim değildir; insan ruhunun geliştirilmesi ve arındırılması, yani ruhsal üçgenin yükselmesi için kullanılması gereken bir güce sahiptir.

Sanat bu işten el çekerse, köprü düşer ve geriye bir yarık kalır. Sanatın yerini tutabilecek başka bir güç yoktur. İnsan ruhunun güçlendiği dönemlerde sanatın da gücü artar. Çünkü sanat ve ruh sıkı sıkıya bağlıdırlar

ve birbirlerini tamamlarlar. Ruhun inançsızlıkla boğulduğu zamanlardaysa, sanat amaçsızlaşır ve sanat yalnızca sanat içindir denir.[69] Sanatla ruh arasındaki bağ sanki zehirlenmiş, bilinç ise yitmiştir. Sanatçıyla izleyici birbirlerinden uzaklaşır ve sonunda izleyici sanatçıya sırtını döner ya da ona, becerisi ve ustalığı alkışa layık bir hokkabaz gözüyle bakmaya başlar. Sanatçının konumunu doğru ayarlaması, sanatına ve kendisine karşı bir görevi olduğunu, kral değil ulu bir amacın hizmetkârı olduğunu fark etmesi çok önemlidir. Sanatçı ruhunun derinliklerine inmeli, onu inceleyip geliştirmeli ki sanatının bir temeli, bir anlamı olsun, yoksa elden ayrı düşmüş, işe yaramaz bir eldiven gibi kalıverir.

Sanatçının söyleyeceği bir şey olmalı; çünkü amaç bir formda ustalaşmak değil formu içsel anlamına kavuşturmak.[70]

Sanatçı hazlar peşinde gününü gün etsin diye dünyaya gelmemiştir; aylak yaşamamalıdır. Yerine getirmesi gereken çetin bir görevi vardır ve bu görev çoğu zaman çekilmesi gereken bir çile gibidir. Duygu, düşünce ve hareketlerinin, eserine zemin teşkil edecek ham malzemeler olduğunu, sanatında özgürse de yaşamında özgür olmadığını bilmelidir.

Sanatçının, sanatçı olmayanlara karşı üç sorumluluğu vardır: (1) Sahip olduğu yeteneğin karşılığını vermelidir. (2) Herkes gibi onun duygu, düşünce ve hareketleri de saf ya da zehirli bir ruhsal atmosfer yaratır. (3) Bu düşünce ve eylemler, ruhsal atmosferi etkileyecek olan eserlerinin de malzemesidir. Peladanın dediği gibi, sanatçı yalnızca muazzam gücünden dolayı değil, büyük görevlerinden dolayı da kraldır.

Sanatçı güzelliğin hizmetindeki bir rahip olsaydı da güzellik yine yalnızca içsel ihtiyaç ilkesine göre aranacak ve o ihtiyacın büyüklüğüne ve yoğunluğuna göre ölçülecekti.

Güzel olan, içsel ihtiyaçla meydana gelen ve, ruhtan fışkıran şeydir.

Ruhun ilk savaşçılarından ve ilk modern sanatçılarından olan Maeterlinck şöyle der: “Dünyada ruh kadar güzelliğe düşkün, onu böylesine içine çeken başka bir şey yok. Bu yüzden, kendilerine güzellik veren bir ruhun egemenliğine pek az ölümlü karşı koyabilir.”[71]

Ruhun bu özelliği de, tıpkı bir yağ gibi, üçgenin ileri ve yukarı doğru olan, ağır, neredeyse görünmez, fakat karşı konulmaz hareketini kolaylaştırır.



SONUÇ

Kitaptaki ilk beş resim, resimdeki yapıcı çabaların serüvenini gözler önüne sermektedir. Bu çabalar iki bölümde incelenebilir:

(1) Açık ve basit bir forma göre düzenlenen sade kompozisyon. Bu tür kompoziyona melodik diyorum.

(2) Çeşitli formlardan meydana gelen ve neredeyse tamamen, ana bir forma göre düzenlenmiş karmaşık kompozisyon. Ana formun dıştan kavranması zor olabilir, bu yüzden de güçlü bir içsel değere sahiptir. Bu tür kompoziyona senfonik diyorum.

Bu ikisinin arasında, melodik ilkenin hâkim olduğu çeşitli formlar bulunur. Bu formların tarihsel gelişimi müzikteki gelişmelere paralel olmuştur.

Eğer kişi, melodik bir kompozisyon örneğini değerlendirirken, maddi yönü unutup, bütünün sanatsal nedenini incelerse, primitif geometrik formlarla ya da ortak bir hareket doğrultusunda düzenlenmiş basit çizgilerle karşılaşır. Bu ortak hareket, çeşitli bölümlerde tekrarlanır ve bir çizgi ya da formla çeşitlenebilir. Bu tip tekil çeşitlemeler farklı amaçlara hizmet ederler. Örneğin, ani bir duruş ya da bir müzik terimine başvuracak olursak, fermata görevi görebilirler.[72] Kompozisyonu oluşturan her formun basit bir içsel değeri, onun da bir melodisi vardır. Bu nedenle, bu kompozisyonu melodik diye adlandırıyorum. Bu tür kompozisyon, Cézanne ve sonrasında Hodler sayesinde yeni bir yaşama kavuşmuş ve ritmik adını almıştır. Ritmik teriminin sınırları bellidir. Müzikte ve doğada, dolayısıyla resimde de her yapının kendine has bir ritmi vardır. Bu ritim doğada pek belirgin değildir; çünkü amacını hemen anlayamayız. O zaman da ritimsiz deriz. Yani ritmik ya da ritimsiz terimleri de, gerçek varlığı olmayan armoni ve uyumsuzluk gibi tamamıyla geleneksel terimlerdir.[73]

Geçmişe ait sayısız resimde ve tahta baskısında, güçlü bir senfonik kompozisyon tadına sahip karmaşık ritmik kompozisyona rastlanır. Eski

Alman ustalarının, İranlıların ve Japonların eserleri, Rus ikonaları vs buna örnektir.[74]

Bu eserlerin neredeyse tümünde, senfonik kompozisyon melodik olanla içiçe geçmiş haldedir. Demek ki bu temelde hareketsizliğe ve dengeye dayalı bir kompozisyondur. Akla hemen Mozart ve Beethovenın koral kompozisyonları gelir. Tüm bu eserler, gotik bir katedralin görkemli ve muntazam mimarisine sahiptirler ve geçiş dönemine aittirler. Melodik unsurun nadiren belirdiği ve ikincil bir rol oynadığı yeni senfonik kompozisyona örnek olarak kitapta dört resmimin reprodüksiyonlarına yer verdim.

Resimler, üç ayrı esin kaynağını temsil ediyorlar:

(1) Dış doğaya ilişkin, tamamıyla sanatsal bir formla ifade edilen doğrudan izlenim. Buna izlenim diyorum.

(2) İçsel karakterin, yani maddi olmayan doğanın, büyük ölçüde bilinçsiz ve kendiliğinden ifadesi. Buna doğaçlama diyorum.

(3) Yavaş yavaş biçimlenen ve ancak olgunlaştıktan sonra dile gelen içsel duygunun ifadesi. Buna kompozisyon diyorum. Bunda us, bilinç ve amaç çok önemli bir rol oynar. Ama hesaplamayla yapılabilecek bir şey yoktur, her şey duygudan gelir. Sabırlı okur, eserimin temelindeki esas yapıyı kolayca yakalayacaktır.

Son olarak, mantıklı ve bilinçli kompozisyon çağına, ressamın, eserinin yapısal olduğunu söylemekten gurur duyacağı bir döneme hızla yaklaştığımızı belirtmek isterim. Bu, İzlenimcilerin, hiçbir şeyi açıklayamayacakları ve sanatın onlara esin yoluyla geldiği yönündeki iddialarına ters düşecektir. Önümüzde bilinç çağı var ve resimdeki bu yeni ruh, düşüncenin ruhuyla elele, ruhsal öncüler çağına doğru ilerliyor.



Kandinsky: Composition No. 2,



Kandinsky: Kleine Freuden"

[1] Bizi huşu içinde bırakma anlamıyla din tüm gerçek sanatta mevcut. Fakat burada sözcüğü Hıristiyanlık ya da diğer ibadetlerle ilgili resimleri belirtmek amacıyla, daha dar bir anlamda kullanıyorum.

[2] Bu ifadeyle, Der Blaue Reiterdeki [Mavi Süvari] "Über die Formfrage" [Form sorunu üzerine] adlı uzun yazısında, Post-izlenimcilikle çocuk algısı arasında, Henri Rousseaunun eserlerinde görülen tarzda bir benzerlik olduğunu öne süren Kandinskyyle uyuşmazlık içine girdiğimin farkındayım. Rousseaunun algısı kesinlikle çocuksu. Kendisi sanat eğitimi almamış, öyle bir iddiası da yok. Fakat sanatının bu eğitimsizliğin sıkıntısını çektiğini ve duygusal bir ilginin ötesinde, işaret edilecek bir yanı olmadığını düşünüyorum.

[3]LEnchanteur pourrissant, Guillaume Apollinaire, André Derainin tahta baskı resimleriyle, Paris, Kahnweiler, 1910.

[4] Açının sanatta yeniden doğuşu yeni hareketin ilginç bir özelliği. Bu özellik, Mısırlıların zamanından beri böyle mükemmel bir biçimde kullanılmamıştır. Gauguinin oturan Tahitili kadınlardan oluşan resmi, tamamen Mısır açılarından oluşan etkileyici bir tasarımdır. Kübizm, açının keşfinin Cézanne etkisiyle karışması sonucu ortaya çıkmıştır.

[5] Bkz. "Colour Music," A. Wallace Rimigton, Hutchinson, 6s. net.

[6]Stimmung neredeyse çevrilemez bir sözcük. Onu karşılamaya en yakın sözcük his, belki de duygu. Corotnun peyzajlarının çoğu, nefis bir stimmungla doludur. Kandinsky bu sözcüğü daha sonra, "doğanın asli ruhu" anlamında kullanmaktadır. — M. T. H. S.

[7] Birkaç istisna bu üzücü ve uğursuz tabloyu değiştirmiyor; öte yandan aslında istisnalar da sanat için sanat öğretisine inananlardan çıkıyor. Bu nedenle, daha yüksek, fakat nihayetinde güçleri boşa harcatan bir idealin hizmetindeler. Dış güzellik, ruhsal atmosferin unsurlarından biridir. Fakat bunun olumlu yanından (güzel olanın iyi olmasından) başka, yeteneğin tam anlamıyla kullanılmaması gibi bir zayıflığı da vardır (yetenek sözcüğü İncildeki anlamıyla kullanılmıştır).

[8]Der Freischützün bestecisi Weber, Beethovenın Yedinci Senfonisi hakkında şöyle demiştir: “Dehanın taşkınlığı had safhaya ulaşmış. Beethovenın hastaneye kapatılma vakti geldi.” Abbé Stadler, açılışı ilk dinlediğinde, sürekli yinelenen mi üzerine yanındakine: “Hep o sefil mi. Herkesi kendisi gibi sağır sanıyor, ahmak!” demiştir.

[9] Pek çok anıt bu soruya bizzat yanıt teşkil etmiyor mu?

[10] Maddi ve maddi olmayan gibi sözcük ve ifadeler sıkça yer veriyoruz. Her şey madde mi? Yoksa her şey ruhsal mı? Yoksa maddeyle ruh arasında yaptığımız ayrım göreceli bir ifade mi? Ruhun bir ürünü olmakla birlikte pozitif bilimler tarafından da tanımlanan düşünce, kaba değil hassas malzemeden oluşan maddedir. Elle dokunulamayan her şey ruhsal mı? Bu tartışma bu küçük kitabın sınırlarını aşıyor; burada önemli olan sınırların çok kesin çizilmemesi gerektiği.

[11] Bkz.7. Bölüm.

[12] Zöller, Wagner, Butleroff (St. Petersburg), Crookes (Londra) vs; daha sonra C. H. Richet, C. Flammarion. Paris gazetesi Le Matin, son ikisinin keşiflerini yaklaşık iki yıl once “Je le constate, mais je ne lexplique pas.” başlığı altında yayımladı. Son olarak, suç teshisinde antropolojik yöntemin yaratacısı olan C. Lombroso ve Eusapio Palladinonun isimleri de anılabilir.

[13] Böyle durumlarda, daha önce Mesmerizm formundayken pek çok bilgili kişi tarafından küçümsenip bir kenara bırakılmış olan hipnotizma sözcüğüne sıkça başvurulur.

[14] E.P. Blavatsky, The Key of Theosophy, Londra, 1889.

[15] Alfred Kubin de çöküşü ilk görenlerdendir. Kubinin hem resimleri hem de Diğer Taraf adlı romanı, karşı konulmaz bir güçle, bizi ıssızlığın korkunç atmosferine sürükler.

[16] Oyunlarından birinin St. Petersburgda sahneye konulması için yapılan provalardan birinde Maeterlinck, bir kuleyi, asılmış keten parçalarıyla temsil etmiştir. Onun için, karmaşık bir dekorun önemi yoktur. Tüm

zamanların en büyük hayalcileri olan çocukların oyunlarında yaptıkları gibi yapmıştır. Çocuklar, at yerine bir sopa kullanır, tebeşirden koskoca bir süvari alayı yaratırlar ve aynı şekilde, tebeşirin üzerine bir çentik atıp şövalyeyi ata çevirirler. Modern tiyatroda, özellikle de Rus tiyatrosunda seyircinin hayal gücü benzer şekilde önemli rol bir oynar. Bu da geleceğin tiyatrosunda maddi olandan ruhsal olana geçiş açısından dikkate değer bir unsurdur.

[17]Serre Chaudes, suivies de Quinze Chansons, Maurice Maeterlinck, Brüksel, Lacomblez.

[18] Poe ve Maeterlinckin eserlerinin karşılaştırılması, sanatta somuttan soyuta geçişi gözler önüne serer.

[19] Yalnızca kahramanlarda değil herkeste böyle bir ruhsal hava olabileceği görülmektedir. Örneğin hassas insanlar, haberleri olmasa bile, ruhsal açıdan kendilerine ters düşen birinin bulunmuş olduğu bir odada duramazlar.

[20] “Die Music,” Harmonielehreden, s. 104 (Universal yayınevi baskısı).

[21] Bkz. Kunst und Künstlerdeki yazısı (1909, 8. sayı).

[22] Bu farklar elbette göreceli.

[23] Somut durumlar anlatmaya kalkıştığında müziğin ne kadar başarısız olduğu, program-müziklerin gülünçlüğünden belli. Son zamanlarda bu tür girişimler yapıldı. Kurbağa seslerinin, çiftlik avlusundaki, evlerdeki gürültülerin taklit edilmesi müthiş bir vodvil meydana getirir ve oldukça eğlencelidir. Oysa ciddi müzik açısından bu tür girişimler doğayı taklit etmeme konusunda bir uyarı olmaktan öteye gitmezler. Doğanın kendine özgü güçlü bir dili vardır ve bu dil taklit edilemez. Çiftlik avlusundaki sesler asla başarılı bir şekilde müziğe aktarılamaz, böylesi bir çaba ancak zaman kaybıdır. Tüm sanatlar doğanın ruhunu yansıtabilirler; ancak bunu taklit yoluyla değil içsel ruhlarının sanatsal sezgileriyle yapmaları gerekir.

[24] Dr. Freudenberg. “Spaltung der Personlichkeit” (Übersinnliche Welt. 1908. Sayı 2. sf. 64–65). Yazar rengin işitilmesinden de söz eder ve bir kural konulamayacağını belirtir. Ancak bkz. “Musik”, Moskova, 1911, sayı 9da L. Sabanejeff, bir yasa saptanabileceğine açıkça işaret etmektedir.

[25] Bu soruyla ilgilenen pek çok kuram ve çalışma bulunmaktadır. Resimde kontrpuana ilişkin çalışmalar yapılmıştır. Müziğe yatkın olmayan bazı çocuklar böylece piyano çalmada ilerlemişlerdir. Bayan A. Sacharjin-Unkowsky, yıllarca çalışarak “sesleri doğal renklerle, renkleri de doğal seslerle tanımlayarak, rengin duyulması ve sesin görülmesi”ne yönelik bir yöntem geliştirmiştir. Sistem, hem kendi okulunda, hem de St. Petersburg Konservatuarında yıllarca başarıyla kullanılmıştır. Son olarak Scriabin, daha ruhsal yol izleyerek, Bayan Unkowskyninkinden farklı olmayan bir çizelgede, seslerle renkleri karşılaştırmıştır. “Prometheus”, kuramlarına ikna edici bir kanıt teşkil etmektedir (çizelgesi “Musik”te çıkmıştır - Moskova, 1911, sayı 9).

[26] Karşıt bir soruya, yani sesin rengine Mallarmé değinmiştir. Takipçisi René Ghil de soruyu sistemli bir hale getirmiş ve Traité du Verbe başlıklı kitabında “1instrumentation verbale” kurallarını belirtmiştir. —M. T. H. S.

[27] “İçsel ihtiyaç” [innere Notwendigkeit] tabiri, aslında, sanatçının kendisini ifade etmeye yönelik isteğine karşılık gelir. Fakat Kandinsky tabiri zaman zaman, yalnızca ruhsal ifadeye duyulan açlık anlamında değil ifadenin kendisini belirtmek için de kullanıyor. M. T. H. S.

[28] Bkz. The Eurhythmics of Jacques-Dalcroze, Londra, Constable. —M. T. H. S.

[29] Bkz. Paul Signac, DEugène Delacroix au Néo-Impressionisme, Paris, Floury. Ayrıca, K. Schetterin “Notizen über die Farbe” (Decorative Kunst, 1901, Şubat) adlı ilginç yazısıyla karşılaştırın.

[30] Kandinsky, kompozisyon derken elbette sanatsal bir yaratımı kastediyor; nesnelerin düzenlenmesinden bahsetmiyor. — M. T. H. S.

[31] Bkz. A. Wallace Rimington. Renk müziğinde, deneyleri renk orguyla yeniden değerlendirilmiş, hızla ve sınırsızca değişen renklerden oluşan senfoniler kurmuştur. — M. T. H. S.

[32] Üçgenin durduğu açı ve durağan mı devingen mi olduğu, ruhsal değeri açısından önem taşır. Ressam için özellikle önemlidir bu.

[33] Bir formun anlamsız ya da "hiçbir şey ifade etmiyor" olması aslında mümkün değildir. Her form bir şeyler söyler; fakat çoğu kez söyledikleri bize ulaşmaz, ulaşsa bile tam olarak anlaşılmaz.

[34] "Tam ifade" sözü iyice anlaşılmalı. Form, çoğunlukla en çok şeyi en tutarsız olduğu durumlarda söyler. Genellikle en kusurlu halinde, belki yalnızca bir fırça darbesinden ibaretken ya da dışsal anlama dair küçük bir ipucuyken iyiden iyiye dile gelir.

[35] İdealizasyon, armoniyi ortaya çıkartmak ve yüce duygu uyandırmak üzere organik formu güzelleştirmektir. Seçicilik, güzelleştirmekten ziyade, esas olmayan unsurları dışarıda bırakarak nesnenin karakterini vurgulamayı amaçlar. Gelecekte, yalnızca içsel anlamın ifadesi arzulanacaktır. Organik form artık kendi başına bir nesne olamaz, ilahi bir mesaj taşıyan sözcüklere dönüşecektir.

[36] Kandinsky burada resmin düzenini kastetmektedir. — M. T. H. S.

[37] Genel kompozisyon, haliyle, pek çok küçük kompozisyon içerir; birbirine zıt olabilen bu kompozisyonlar –belki de bizzat zıtlıklarıyla- bütünün armonisine katkıda bulunmaktadırlar. Bu küçük kompozisyonlarda da farklı anlam bölümleri bulunur.

[38] Cézanneın üçgen formunda kurulmuş olan "Yıkanan Kadınlar"ı iyi bir örnek. Bu, akademik kullanımla gücünü kaybetmiş eski bir ilkedir. Oysa Cézanne ilkeye yeniden can vermiş, onu gruplar arasında uyum sağlamak için değil tamamen sanatsal amaçlarla kullanmıştır. İnsan figürünün biçimini müthiş bir gerekçeyle bozmaktadır. Hem tüm figüler, hem de tüm uzuvlar üçgenin çizgilerini izler. Üçgenin, mistik bir niyetle değil, yalnızca

grubu uyumlu bir hale getirmek üzere kullanılmasına bir örnek, Rafaelin “Kutsal Aile”sidir.

[39] Bkz. İngilizceye çevirenin önsözü. —M. T. S.H.

[40] “Hareketin etkisi” ile kastedilen bu. Örneğin, dik bir üçgen, eğik bir üçgenden daha sakin ve durağan bir etki yaratır.

[41] Çok yönlü bir dahi olan Leonardo, farklı renkler kullanarak mekanik bir armoni yaratan bir kaşık sistemi tasarlamıştır. Öğrencilerinden biri, sistemi kullanmaya debelendikten sonra, ümitsizlik içinde, arkadaşlarından birine ustanın bu icadı nasıl kullandığını sorar. Arkadaşı, “Usta, onu hiç kullanmaz,” diye yanıtlar (Mereschowski, Leonardo da Vinci).

[42] Burada kullanılan dışsal sözcüğü, daha önce kullanılmış olan maddi sözcüğüyle karıştırılmamalı. Dışsal sözcüğünü, geleneksel sınırların ötesine geçmeyen ve geleneksel güzellikten başka bir şey meydana getirmeyen dışsal ihtiyaca karşılık olarak kullanıyorum. İçsel ihtiyaç ise sınır tanımaz ve genellikle, geleneksel açıdan çirkin bulunan eserler meydana getirir. Ancak çirkin de, içsel ihtiyacın vadesi dolmuş yahut yetersiz bir ifadesine yönelik olarak kullanılan ve yalnızca ruha uygun olmayan anlamına gelen, alışkanlığa dayalı bir tabir. İçsel ihtiyacı hakkıyla ifade eden her şey güzeldir.

[43] Bu ifadelerin bilimsel bir temeli yok, yalnızca ruhsal deneyimden geliyorlar.

[44] Ekşi bir tada sahip olan limonla tiz sesle şakıyan kanaryanın sarı olduğunu söylemekte fayda var.

[45] Renkle müzik arasındaki tüm benzerlikler ancak göreceli olabilir. Kemanın farklı renklerde sesler çıkarabilmesi gibi sarının da farklı aletlerle ifade edilebilecek farklı tonları vardır. Ama böyle benzerlikler kurarken, titreşimle yahut pedallarla değişikliğe uğramamış saf bir renk yahut ses varsaymaktayım.

[46] “...imparatorlarla peygamberlerin (yani ölümlülerin) hareleri altın renkli, sembolik figürlerin (yani ruhsal varlıkların) hareleri gök mavisidir.” (Kondakoff, Histoire de lart Byzantine considérée principalement dans les miniatures, cilt ii, sf. 382, Paris, 1886–91).

[47] Yeşilin verdiği, dünyevi huzur değil doğaüstü bir dinginlik. Doğaüstüne giden yol doğadan geçer. Toprak sarısından cennetin mavisine giderken, biz ölümlülerin yeşilden geçmesi gerekir.

[48] Aynı yeşilin dinginlik verirkenki hali gibi, mor da mavinin yanında kederin yankısı gibi durur.

[49] Van Gogh, mektuplarında beyaz bir duvarı bembeyaz resmetmenin mümkün olup olmadığını sormaktadır. Soru, temsille değil yalnızca rengin içsel armonisiyle ilgilenen sanatçılar açısından herhangi bir güçlük taşımaz. Ancak izlenimci-gerçekçi sanatçı için, doğayla cüretkâr bir şekilde oynamaktır. Kendisinin kahverengi gölgelerden mavilere geçişi çağdaşlarına nasıl tuhaf geldiyse, bu da ona o kadar acayip gelir. Mavi gölgelerin ortaya çıkmasının akademizmden İzlenimciliğe geçişi belirtiyor olması gibi, Van Goghun sorusu da İzlenimcilikten ruhsal armoni sanatına geçişe işaret etmektedir. (Bkz. The Letters of Vincent van Gogh, Constable, Londra.)

[50] Örneğin zincifre kırmızısı, beyaz bir zeminde donuk ve bulanık, siyah bir zeminde ise kuvvetli ve berrak bir tını verir. Açık sarı, beyaz zeminde zayıf, siyah zeminde ise saf ve parlaktır.

[51] Gri = hareketsizlik ve dinginlik. Delacroix dinginliği yeşil ve kırmızı karışımıyla ifade etmeye çalışır.

[52] Elbette her renk sıcakla soğuk arasında çeşitli haller alır, fakat hiçbir renk bu bakımdan kırmızı kadar çeşitli değildir.

[53] Sanatçıların, “nasılsın?” sorusuna hüzünle, “mor gibi,” diye yanıt verdiklerine rastlanabilir.

[54] Bu düşünce elbette reklamcılığın temel nedenidir.

[55] İntihar ya da şiddetli, savaşçı duygu salgınları vs. bu kirli atmosferin ürünleridir.

[56] Aynı şekilde bu unsurların da dönemleri vardır.

[57] Bkz. Gauguin, Noa Noa. Sanatçı burada Tahitiye vardığı dönemde kırmızıyla maviyi yanyana getirme konusunda duymuş olduğu isteksizliği ifade ediyor.

[58] Le Fauconniernin, Neue Künstlervereinigungun ikinci sergisinin kataloğundaki yazısıyla karşılaştırın, Münih, 1910–1911.

[59] Böyle girişimler yapılıyor. Müzikle benzerliğine dikkat çekmek gerek. Örneğin, bkz. “Tendances Nouvelles”, sayı 35, Henri Ravel: “Resimle müziğin armoni kuralları aynıdır.”

[60] Bu örneklerin yetersizliğini bir kez daha vurgulamak gerek. Kurallar konulamaz ve sonsuz sayıda çeşitleme yapılabilir. Tek bir çizgi resmin tüm kompozisyonunu değiştirebilir.

[61] Kederli ya da Neşeli gibi sözcükler, yeni armoninin hassas ruhsal titreşimleri için cılız karşılıklar. Sözcüklerin yetersiz olduğu dikkate alınmalı.

[62] Bitmemiş bir peri masalı zihinde sinema filmi gibi etki yapar.

[63] Kandinskynin İsadora Duncan örneği muhtemelen kusursuz bir örnek değil. Ünlü dansçının sanatı, Yunan vazoları üzerine olmakla birlikte Primitif dönemle sınırlı kalmayan bir incelemeyi temel almaktadır. Duncanın amacı, Kandinskynin geleneksel güzellik dediği şey; daha da önemlisi, dansçının hareketlerini belirleyen tek şey içsel armoni değil, kendisi çoğu zaman Yunan tavırlarını bilinçli bir şekilde taklit ediyor. Nijinskynin Le Sacré du Printemps, LAprès-midi dun Faune, Jeux gibi son baleleri ya da Jacques Dalcrozeun sisteminin ardında yatan fikir, Kandinskynin söylediklerine daha uygun. Söz konusu durumların ilkinde geleneksel güzellik pek çok yazar ve izleyiciyi düş kırıklığına uğratacak şekilde bir kenara bırakılmıştır ve primitif açılara ve aniliğe kesin bir dönüş

olmuştur. İkinci durumda ise, öğrencilerin içlerindeki hareket ve dans içsel armoninin çağrısıyla kendiliğinden açığa çıkar. Doğrusu, İsadora Duncan ve Dalcroze karşılaştırması, kitabın giriş bölümünde bahsi geçen, sanattaki natüralist ve sembolist idealler arasındaki karşılaştırmaya denk düşüyor.-M. T. H. S.

[64] Bu konuyla ilgili olarak, Der Blaue Reiterdeki (Piper Yayınevi, 1912) “Über die Formfrage” adlı yazıma bakınız. Bu yazıda, Henri Rousseaunun çalışmalarından hareketle, yeni natüralizmin, soyutlamaya denk gibi değil bizzat soyutlama olacağını öne sürüyorum.

[65] Bkz. Goethe, Karl Heinemann, 1899, sf. 684. Ayrıca Oscar Wilde, De Profundis. Ayrıca Delacroix, My Diary.

[66] Çirkin bulunan resimler ya ruhta titreşim yaratmaktan acizdirler (o zaman sanat değildirler) ya da bu konuda çok yeteneklidirler. İkinci durumdaki eserler, bugünlerde aşağı seviyedeki bedensel arzular dediğimiz arzuları tatmin ediyor olsalar da, tümden reddedilmemeliler.

[67] Bu özgürlük, insanın, estetik anlayış ve zevkten yoksun olanlara karşı silahıdır. İçsel ihtiyaca dayanır.

[68] Açıkçası, bir doğa taklidi, sanatçının elinden çıktıysa yalnızca bir reprödüksiyon degildir. Ruhun sesi kendisini bir şekilde duyurur. Canalettonun bir peyzajından ya da Dennerın meşhur kederli başlarından bahsedilebilir.

[69] “Sanat sanat içindir” haykırışı gerçekten de böyle bir dönemin görüp görebileceği en iyi ideal. Her şeyin bir işleve ve pratik bir değere sahip olması gerektiği yönündeki düşünceye, yani materyalizme karşı bilinçsiz bir tepki. Bu da sanatın ve ruhun yok edilemez olduğunun, yalnızca bir süreliğine engellenebileceğinin bir kanıtı.

[70] Tabii sanatçı, kararlaştırılmış, incelikli bazı anlamları eserine katmak için zorlamalı demek değil bu. Dediğimiz gibi, sanat eseri gizemli bir şekilde doğar ve serpilir. Sanatkârlık oldukça, sanatçının yaptıklarını yönetecek bir kuram ya da mantığa gerek yoktur. Ruhun iç sesi sanatçıya

doğada bulunan ya da bulunmayan formlardan hangilerine ihtiyacı olduğunu söyler. Duygularını izleyen her sanatçı, doğru formun nasıl da aniden akla geldiğini bilir. Böcklin, gerçek sanat eserinin esin gibi olması gerektiğini, gerçek resim, beste vb.nin sanatçının kendisini ifade etmek için kullandığı basamaklar olmadığını söylemiştir.

[71]De la beauté intérieure.

[72] Örnek: temelde bir üçgen meydana getiren Ravenna mozaiği. Dik figürler üçgene oranla eğri dururlar. Uzatılmış el ve kapı perdesi fermatadır.

[73] Kitabımızda, sade ritimli sade melodik yapıya örnek olarak Cézanneın "Yıkanan Kadınlar"ı verilmiştir.

[74] Hodlerın pek çok resmi için geçerlidir.

Table of Contents